الشارقة الثقافيّة

نافذة الثقافة العربية
تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة
السنة الرابعة-العدد التاسع والثلاثون - يناير ٢٠٢٠م

علم الزراعة والبستنة عند العرب

بيت لحم عاصمة للثقافة العربية «٢٠٢٠»

سيد مكاوي والفن الأصيل

تعايش الإبداع الورقي مع الرقمي



الخرطوم كتب النيل اسمها في التاريخ



افتح كتاباً.
تفتح أذهاناً.

OPEN BOOKS.
OPEN MINDS.



@sharjahwbc

sharjahwbc.com

عندما تكون الثقافة بخير

لا غنى كالثقافة، ولا فقر كالجهل، عندما تكون الثقافة غنية بمضمونها الإنساني ونابضة بتنوّعها الحضاري، تكون الثقافة بخير وآمنة ومحصّنة، ما يعني أنّ البلاد كلّها بخير ومزدهرة ومتقدّمة، قادرة على تطويع الواقع لإرادتها وأحلامها، فضلاً عن صنع مستقبل مشرق وباهر، يصون وحدة المجتمع والدولة والمؤسسات، ويحافظ على تماسكها وقوتها وعنفوانها، هي ثقافة تُبنى في الأسرة والبيت والمدرسة، قرارها بيد مثقّف متنوّر، يملك الشجاعة والعزيمة والرؤية، ويرى في الثقافة الدواء لكلّ داء، والشفاء لكلّ علّة، والحلّ لكلّ معضلة، والقضاء على كلّ مشكلة، والإجابة عن كلّ سؤال وقضية، أما حين تُهمل الثقافة بكل أشكالها ومجالاتها، ويُركن الفكر إلى العتمة والضلال، فستصبح الثقافة مريضة، ويتمّ خنق صوت الأدب والفن وإغلاق أبواب الحرية والإبداع، فالمثقف هو الذي يرفع لواء العلم والتعليم، ويمدّ جسور التواصل مع مختلف الثقافات والحضارات، ويترفّع عن التحيّز والأهواء، وهو الذي يرى في الكتاب قيمة ورقياً ومعرفة، وبوصلة لكلّ تقدم وازدهار واستقرار، ويرى فيه أيضاً كما يقول الجاحظ (إن نظرت فيه أطال إمتاعك، وشحذ طباعك، وبسط لسانك، وجوّد بيانك، وفخّم ألفاظك، وعمّر صدرك، وحباك تعظيم الأقوام..). فما بالكم لو كان من أهلها وأدرى بشعابها.

ما أحوجنا اليوم إلى ثقافة تنهض بالفكر العربي وتهدي الأمّة مصابيح التنوير

مع إطلالة العام الجديد، تتجدّد الدعوة إلى الاتكاء على كتف الثقافة والمعرفة في مجالات الحياة كافة، للحوّول دون الوقوع في حفر التغيّرات والتحوّلات الراهنة، واجتياز دروب الواقع الوعرة بأمان ونور، للوصول إلى مرافئ السعادة والطمأنينة والمحبة، فالاستثمار في الثقافة يعني الاستثمار في الإنسان عبر إطلاق العنان لخياله، ورفع ركام الماضي عن عقله، وإخماد جمر اليأس في قلبه، هو استثمار يعانق المستقبل ويخترق سياج الزمن، ويرفع الإنسان في درجات إنسانيته، ويعبر به إلى الكمال الحقيقي، حيث العمل المثمر والكفاح النبيل والحلم الساطع.

وتتجدّد الدعوة أيضاً إلى التلاقي والحوار حول الفنّ والإبداع والموسيقا، من دون شروط مسبقة سوى الشغف والعشق والأمل، أن يكون حواراً إنسانياً كونياً متدفقاً بالأفكار والرؤى والأحلام، يعيد ترتيب التاريخ على ضوء الحقيقة والإنجاز، ويضفي على تطلّعات الشعوب وآمالها قدسية وحفاوة؛ فالفنّ يبشّر بالمستقبل، والموسيقا توحّد العالم، والإبداع يجدّد الحياة؛ هنا تنمو الثقافة وتغتني بالتنوّع والتعدّد، ويصبح للمثقف دور في تبديد حجب الظلام، وبعث النهضة الفكرية والإصلاحية.

عندما تكون الثقافة بخير، تكون ثقافة حقّة ورصينة وصحيحة كما هي في الشارقة، ثقافة تبني أعمدة المجد، وتضيء دروب الأمل، وتقود عربة الحلم، ليست كتلك الثقافة المريضة والهزيلة التي تنمو فيها طحالب التطرّف، وتخرج منها أصوات الإرهاب والعنصرية، فلا مكان بينها للتواضع ولا نافذة بها على الآخر، ما أحوجنا مع مطلع العام الجديد إلى ثقافة تنهض بالفكر العربي وتهدي الأمّة مصابيح التنوير، وتعيد مكانتها التاريخية والحضارية عبر الإصغاء إلى صوت العقل، والارتكان على العلم، والاستفادة من الإبداع في تقديم صورة حقيقية للعرب، تعبّر عن قيمنا وتراثنا وإنجازاتنا في أبهى معانيها، وأرقى تجلياتها الفكرية والثقافية والعلمية.

هيئة التحرير



الخرطوم

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
السنة الرابعة-العدد التاسع والثلاثون - يناير ٢٠٢٠ م

الشارقة الثقافيّة
نافذة الثقافة العربية

قيمة الاشتراك السنوي

داخل الإمارات العربية المتحدة

	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة

شامل رسوم البريد

دول الخليج	٦٠٠ درهم
الدول العربية الأخرى	٦٥٠ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً

الأسعار

الإمارات	١٠ دراهم	سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
السعودية	١٠ ريالات	لبنان	دولاران
عمان	ريال	الأردن	ديناران
البحرين	دينار	الجزائر	دولاران
العراق	٢٥٠٠ دينار	المغرب	١٥ درهماً
الكويت	دينار	تونس	٤ دنانير
اليمن	٤٠٠ ريال	المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
مصر	١٠ جنيهات	دول الإتحاد الأوربي	٤ يورو
السودان	٢٠ جنيهاً	الولايات المتحدة	٤ دولارات
		كندا وأستراليا	٥ دولارات

رؤى وفكر

أمكنة وشواهد

إبداعات

أدب وأدباء

فن.وتر .ريشة

رسوم العدد للفنانين:

نبيل السنباطي — د. جهاد العامري

جمال عقل — مهاب لبيب

توزع في جميع إمارات ومدن الدولة

للاستفسار الرقم المجاني: 8002220



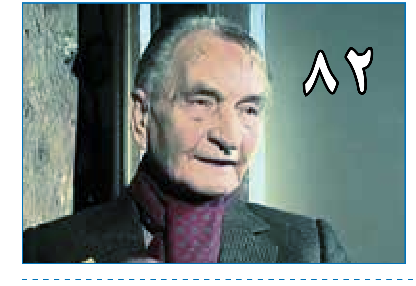
فيلم (الإيرلندي) منافسة رائعة في الأداء التمثيلي

يعود مجدداً المخرج الأمريكي الشهير مارتن سكورسيزي، لأفلام العصابات في أحدث أفلامه (الايرلندي) مع بطله المفضل النجم روبرت دي نيرو...



لطفية الدليمي.. تسرد حكاية بغداد

هكذا تسرد الدليمي بأسلوبها المميز وبصمتها الخاصة في السرد حكاية بغداد ووقوعها تحت طالع زحل..



ألبير قصيري.. فولتير النيل

يقول الناقد الفرنسي فريديك ساينين: يستخدم ألبير قصيري التعنت أسلوباً واضحاً حاداً ودقيقاً مشرقاً...

وكلاء التوزيع

الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - الليّة - دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٣+

shj.althaqafiya@gmail.com www.alshariqa-althaqafiya.ae

التوزيع والإعلانات

هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+ k.siddig@sdci.gov.ae

حوّلوا أراضيهم إلى جنات وثروات

علم الزراعة والبستنة عند العرب


يقظان مصطفى

خلال النهضة العلمية العربية، وفي القرن العاشر الميلادي/ الرابع الهجري، اهتم الخلفاء بالحصول على المخطوطات اليونانية وترجمتها، وأوفد هارون الرشيد الرسل مئات المرات إلى الإمبراطورية البيزنطية لشرائها، ثم كان الخليفة المأمون على اتصال مباشر بالإمبراطور البيزنطي ليو؛ فطلب إليه أن يرسل له جميع ما لديه من المخطوطات العلمية.. ولم ينقضِ ذاك القرن على الدولة العربية الإسلامية، حتى كانت نهايتُه نهايةَ طورِ الاكتساب والترجمة.

ثم نشر العرب والمسلمون علومهم عموماً، ومنها معارفهم الحسنة بالزراعة والفلاحة، وطرائقها المبنية على التجربة والمشاهدة في الأندلس؛ فعمروا مدائنها، وربطوا علائق تجارية مع الأمم المجاورة فظهرت فيها الرفاهية، وصفا العيش: كانت أساطيلهم التجارية تقلع من مالقة وبجاية والمرية ولشبونة وبرشلونة، وتحمل إلى الشرق والغرب حاصلات الأندلس، كما أدخل عرب صقلية إلى هذه الجزيرة زراعة البرتقال والحمضيات، التي تتصدر حالياً صادراتها، وقصب السكر والنخيل والتوت.

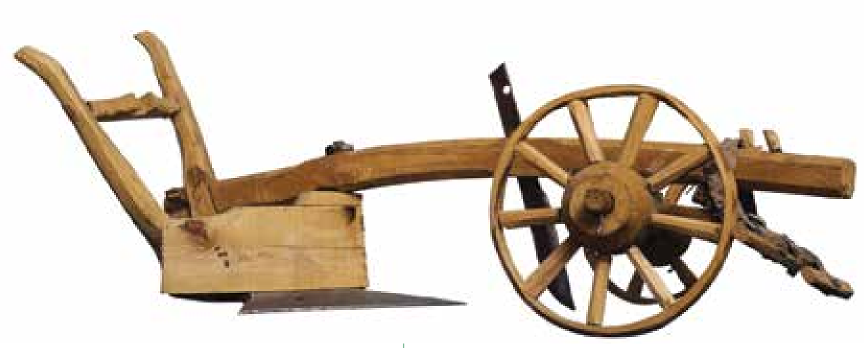
قُبيل ذلك اهتم خلفاء العصر الأموي، بمسح الأراضي البائرة وبناء القناطر والجسور والسدود وإنشاء طواحين ونواعير الماء، ونشر عدد كبير من المحاصيل الزراعية الجديدة، بخاصة الحمضيات والقطن وقصب السكر والذرة البيضاء، وأنواع الحبوب والبقول والأشجار المثمرة والكرمة والفستق والزيتون والنخيل، وأصدروا الأوامر بشق قناة تصل نهر بردى بالأراضي العالية الواقعة شمالي وشرقي مدينة دمشق. وكان لغوطة دمشق حظ وافر من عناية الأمويين، فاشتهرت بكثرة مياهها وتنوع أزهارها، وتنسيق بساتينها. قال القزويني عنها: (.. وهي كثيرة المياه، نضرة الأشجار، متجاوبة الأطيار، مونعة الأزهار، ملتفة الأغصان، خضرة الجنان..). وحين فتح عمرو بن العاص مصر شُقت بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب قناة يقرب طولها من مئة وخمسين كيلومتراً.

كما اعتمدت الدولة العباسية في الزراعة وفلاحة البساتين على دراسة عملية بفضل انتشار المدارس الزراعية عندها، فتوسع علماؤها في البحثين النظري والتطبيقي، ودرسوا أنواع النباتات وصلاحية التربة لزراعتها، واستعملوا الأسمدة المختلفة.. كما عنيت بصيانة السدود والقنوات،

وجعلت عليها جماعة من الموظفين أطلق عليهم اسم (المهندسين)؛ فكثرت المحاصيل كالقمح والذرة والزيتون والكروم وقصب السكر والأشجار المثمرة والخَضراوات.. بالترافق مع إنشاء القصور والحدائق الغنّاء، وزرعها بأنواع شتى من الورود والرياحين، وتنسيقها فنياً وهندسياً. ووجه الوالي خالد بن عبدالله القسري (١٠٥-١٢٠هـ) في العراق جلّ عنايته إلى الزراعة، فحفر الأنهار مثل نهر الجامع، وأصلح الجسور، وأقام قنطرة الكوفة وقنطرة دجلة، وأنشأ السدود على نهر دجلة.. علاوة على اتباع الدولة سياسة حكيمة ترمي إلى عدم إرهاق المزارعين بالضرائب.

في علم النبات أُلّفت كتب جامعة مثل كتاب «الزرع» لمعمر بن المثنى، وكتاب «النبات» للأصمعي، وكتاب «الفلاحة النبطية» لابن وحشية، وتحدث فيه عن علم وظائف النباتات وتشكّلها. وخصص ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧م) من كتابه (الشفاء) عرضاً مسهباً لعلم وظائف النبات متطرقاً إلى تركيبه وأعضائه وتغذيته، ووظائف الجذور والأغصان والأوراق والثمار والبذار.. وتحدث ابن باجة عن جنسي النبات؛ ذكورها وإناثها.. وأدرج ابن البيطار في كتابه (الجامع لمفردات الأدوية والأغذية) أسماء لـ (١٥٠) مؤلفاً في النبات والزراعة.. يقول المستشرق رامبو: (لم يكن في عصر العباسيين أهم من مهنة الفلاحة، فقد أظهر العرب بمهارتهم مزايا فواكه الفرس وأزهار إقليم زندران، وأغنوا علم النباتات بمسائل جديدة كثيرة).

في القرن التاسع للميلاد أرسل الخليفة عبدالرحمن الناصر البعثات العلمية من الأندلس إلى بغداد ودمشق والقاهرة، فظهرت هناك مدرستان في علم الزراعة: الأولى اهتمت بعلم العقاقير والنباتات الطبية.. والثانية اهتمت بعلم الفلاحة والنبات، وكان من روادها ابن بصال الطليطلي وابن حجاج الإشبيلي والحاج الغرناطي وابن العوام والشريف الإدريسي وأبو عباس النباتي. مارس الأندلسيون الدورة الزراعية بدقة فائقة؛ واعتنوا بوسائل الهندسة الزراعية في الري والتسميد، وإنتاج أنواع جديدة من الفواكه والأزهار، وأحدثوا لأول مرة في التاريخ «محكمة المياه» التي اهتمت بشؤون الري والمياه ومشكلاتهما في مدينة بلنسية (بستان الأندلس)، ووضعوا تقويماً ودستوراً زراعياً سمي «التقويم القرطبي»، وأبدعوا في طرائق تطعيم النباتات واستخدام العديد من المبيدات، صنّعوها من مركبات كيماوية كالكبريت والزرنيخ لمكافحة

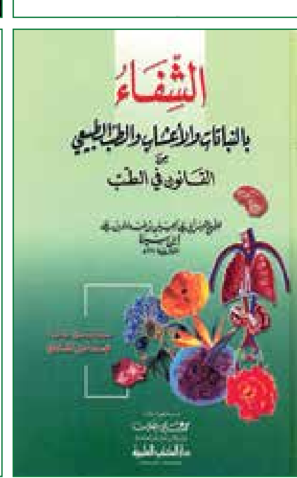


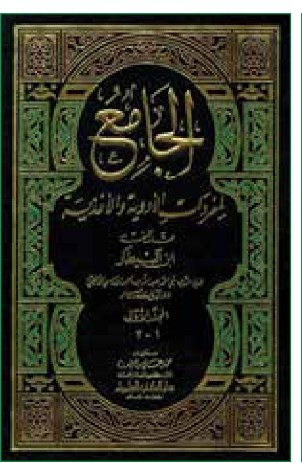
تطوير الأدوات الزراعية

كانت أساطيلهم تجوب البحر المتوسط وتتنقل بالمنتجات الزراعية حول مالقة وبجاية والمرية ولشبونة وبرشلونة

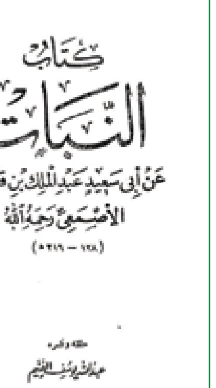
اهتمّ العرب بعلوم الزراعة والبستنة وشق القنوات واستخدموا المبيدات الحشرية للسيطرة على الحشرات الضارة بالزراعة

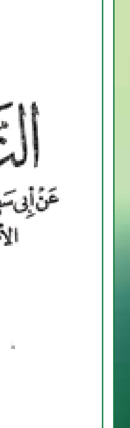
مثّل القرن الرابع الهجري نهاية مرحلة الاكتساب والترجمة عن اليونانية











من المؤلفات الزراعية

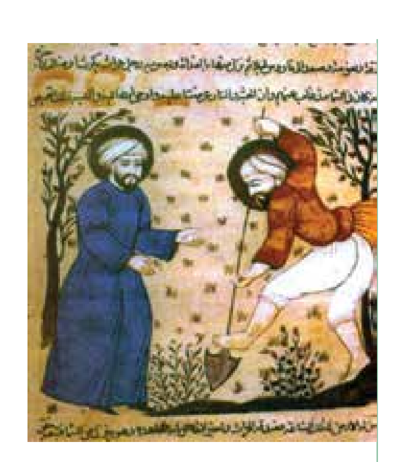
الآفات الزراعية؛ فحدثت نهضة غير مسبوقة وعمرت المدن وكثرت الخيرات، ووضعت أسس هندسة الحدائق والبساتين في غرناطة وإشبيلية وقرطبة وبلنسية والزهراء، حتى لقد تحولت الأندلس إلى جنة خضراء.. وظهرت أولى الحدائق النباتية في القرن (١١م) للنزهة وإجراء التجارب، ومثلها لم يظهر في أوروبا إلا في القرن (١٦م) في إيطاليا.

وقد أعاد المؤرخ أندرو واطسون في بحثه لعام (١٩٧٤) اكتشاف مصطلح الثورة الخضراء الإسلامية، امتداداً لفرضية سابقة حول الثورة الزراعية في الأندلس اقترحها العام (١٨٧٦) المؤرخ الإسباني أنطونيا غارسيا ماسيرا. يقول واتسون: إن الاقتصاد الذي أقامه التجار العرب وغيرهم من التجار المسلمين في جميع أنحاء العالم القديم، مكّن من انتشار العديد من المحاصيل والتقنيات الزراعية بين أجزاء مختلفة من العالم الإسلامي، مع زيادة في الميكنة الزراعية.. ويذكر أحد المؤرخين الغربيين عن العرب المسلمين الفاتحين، أنهم يهتمون عند فتح البلاد بأمرين في وقت واحد: «بناء المسجد، وتنظيم الحقل»؛ فقد كانت الدولة توجه كبرى عنايتها إلى وسائل الري وتنشئ القنوات وتبني السدود، وتعالج حتى ما يحدث من صدوع في سُرر الأنهار..

أول كتاب بمنزلة حجر الأساس في نشأة الزراعة العربية كان كتاب (الفلاحة النبطية)، ومعه (كتاب الفلاحة) لابن العوام الذي ترجم إلى الإسبانية والفرنسية في القرن التاسع عشر، ويتألف من ثلاثين فصلاً عن الزراعة، منها ما يتعلق بطبيعة الأرض والسماد وأنواع المياه وطبيعتها وإنشاء الجنائن والمشاتل وزراعة الأشجار المثمرة، وعمليات التطعيم وتقليم الأشجار وعمليات التسميد والري وإخصاب الأشجار الاصطناعي، ومكافحة الأمراض الزراعية وطرق تعطير الثمار وتلوين الورد، وحفظ الحبوب والبذور والنباتات الصالحة للنسيج والنباتات الصابغة. ونجد في القرن الثالث الهجري (كتاب النبات والشجر) لأبي حنيفة الدينوري، يتحدث فيه عن المميزات الفلكية والأرصادية والفصول والأمطار والظواهر الجوية، ثم الأرض والأحجار والرمال والتربة الجيدة للزراعة، ودورة حياة النبتة من الأزهار حتى الثمار، وكيفية شق الترع والجسور.

واستخدم العرب المبيدات الحشرية الكيميائية في مكافحة الآفات الزراعية، والسيطرة على الحشرات الضارة في صورة طعوم لقتل الفئران والكلاب والخنازير والذباب والجراد والنطاط والقوارض الأخرى، مثل برادة الحديد مخلوطة بالدقيق أو الخبز بالسمن.. وعرفوا أن تراب الزئبق يقتل الفأر، والزرنيخ الأصفر يقتل الذباب برائحته، أو الماء المذاب به النشادر لقتل جميع الهوام، وكذلك استخدموا طريقة (التدخين) بوساطة المواد الكيماوية الطيارة.

يقول المؤرخ تشارلز سنيوبوس في كتابه (تاريخ حضارات العالم): (جرى أمراء العرب على أصول إسقاء الأرض بفتح الترع، فحفروا الآبار، وجازوا بالمال الكثير من عثروا على ينابيع جديدة، ووضعوا المصطلحات لتوزيع المياه بين الجيران، ونقلوا إلى إسبانيا أسلوب النواعير.. وإن سهل بلنسية الذي جاء كأنه حديقة واحدة، هو من بقايا عمل العرب وعنايتهم بالسقيا.. وهم حملوا كثيراً من النباتات إلى صقلية وإسبانيا، وربوها في أوروبا فأحسنوا تربيتها، حتى لتظنها متوطنة، مثل الأرز والبطيخ والقنب والمشمش والبرتقال والكبّار والنخيل والهليون والزعفران والبطيخ الأصفر والعنب والورد الأزرق والأصفر والياسمين.. بل والقطن والقصب).



أقاموا السدود والمدارس الزراعية ودرسوا أنواع النباتات وصلاحية التربة وابتداع الأسمدة المغذية للأرض



ابتكار عملية توزيع المياه

ومضات

الرواية التاريخية
ورواية التاريخ



سلوى عباس

في كلمته على غلاف رواية (مدارات الشرق) للروائي نبيل سليمان، يتساءل الراحل سعدالله ونوس: (من سيرمم ذاكرتنا التاريخية ويحاول إحياءها؟ ثم يجيب: إنه الأديب، وإن الكتابة تكاد أن تكون لغواً وخيانة، إن لم يشكل التاريخ بُعدها الجوهري ومغزاها العميق، ومن هذا المنظور تتجلى أهمية الرواية)، والسؤال الذي يفرض نفسه عبر هذا القول: هل الرواية إعادة قراءة للتاريخ أم توثيق له؟

ربما لنحصل على إجابة مقنعة، علينا أن نفرق بين الرواية التاريخية والرواية الأخرى، التي تحدث في تاريخ معين، أو في زمن معين، فالرواية التاريخية هي التي تقوم على حدث تاريخي معروف، وتعمل على هذا الحدث. أما الرواية الأخرى؛ فهي التي تنشأ أحداثها في زمن معين، لكنها ليست رواية تاريخية، لأن موضوعها قد يكون قائماً على قصة ما أو على أي حدث آخر، فأهمية الأدب هنا تكمن في رصد خلفية الحدث التاريخي من الناحية الاجتماعية والثقافية وربما الاقتصادية، وهنا تكمن أهمية الرواية، فالتاريخ غير المكتوب، يعتمد على مصادر متعددة؛ منها اللقى الأثرية والسرديات وغيرها الكثير من الدلائل التاريخية، أما إذا كان مكتوباً، فإنه يعتمد الوثيقة، والكتابة المباشرة، والعلاقة بين التاريخ والرواية علاقة معقدة، فالتاريخ (خزان) كما الحياة المعاصرة خزان، والرواية تسبر أغوار التاريخ تحت إلحاح الأسئلة التي يولدها الحاضر والمستقبل.

وإذا نظرنا إلى التحولات والتصدعات الكبرى التي عاشها وطننا العربي، نرى أنها ولدت السؤال لدى الجميع حول السبب في ما يجري، لكن الإجابة عن هذه الأسئلة تحتاج إلى دراسة التاريخ في عمقه البعيد، وهذه العودة للتاريخ تشرح الفرق بين الرواية التاريخية والرواية التي تقوم على حدث ما، وهنا يحضرني قول لأحد الروائيين مفاده: (إذا أراد المؤرخ أن يكون روائياً فسوف يفشل، وإذا أراد الروائي أن يكون مؤرخاً فسوف يفشل، لكن الرواية يمكن أن تأخذ إما شخصية أو حادثة، أو ظرف معين، وبالتالي تشيد بناء فيه من الوثيقة الكثير ومن التخييل الكثير، لكن يبقى شيء آخر للرواية غير الاشتغال على التاريخ والجغرافيا هو الحفر في الراهن، بعضهم يسميه الشهادة على الحاضر، وهنا أيضاً توجد أفخاخ وألغام تنتظر الكتابة الروائية، إذ ربما تتحول هذه الكتابة إلى اللهاث خلف الراهن والعابر، ولا تتعمق بأعماق اللحظة المعاشة، وفي الحالتين تتلمس الرواية النبض العميق للتاريخ وللراهن، فإذا استطاعت التعبير عن هذا النبض وتجسيده بأحداث وشخصيات وطروحات بلغة مختلفة، كان هذا جيداً، وإلا ستكون عبارة عن قناع تاريخي وصورة باهتة تفضلها الكاميرات الحديثة). وقد عرّف (جورج لوكاتش) الرواية التاريخية بأنها (نافذة أخرى تفتح على فن الرواية، هي رواية تاريخية حقيقية، وعمل فنّي يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنّها لا تنقل التاريخ بحرفيته، بقدر ما تصوّر رؤية الفنّان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له).

ومن الروايات التي تدخل في نطاق الرواية التاريخية؛ رواية (فخ الأسماء) للروائي خيري الذهبي، وفيها نقرأ إشكالاً ما بين رواية التاريخ والرواية التاريخية، حيث يفهم القارئ أن المؤلف اعتمد حدثاً تاريخياً وأسقطه على الحاضر، لكنه يوضح هذا الإشكال بقوله: (أنا لم أحاول أن أسقط الحدث التاريخي على الحاضر، بل حاولت أن أقرأ جذر الطالع العربي منذ العصر المملوكي، فهناك مغالطة كبيرة قام بها المفكرون التنويريون، الذين ظهروا في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، حينما وجدوا أن الدولة العثمانية في طريقها إلى الانهيار، فأخذوا يبحثون لأنفسهم عن هوية تخالف الهوية التي كانوا يتبنونها في القرون الخمسة الماضية، وهي العثمانيون، فوجدوا أن الهوية الأقرب والأشد منطقية هي القول إننا أبناء الأمويين والعباسيين، لكن المؤسف أنهم، أي الأتراك والسلاجقة، أثروا فينا التأثير الأكبر، وهم الذين ظلوا يحكموننا حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، هذا هو المخاض الذي نعيشه الآن، ما بين المخاض الموجع في المنطقة العربية كلها.. لذلك أنا حاولت قراءة الجذر الذي انطلق منه هؤلاء الناس، وكنت مخلصاً لتلك الفترة، لكن القارئ لا يمكن أن يستخلص ذلك، أنا حاولت أن أخلق البيئة اللغوية في فخ الأسماء، بيئة لغوية لأدب معاصر فكانت بيئة مملوكية من تلك الفترة إلى يومنا هذا..).

أما رواية التاريخ؛ فمجالها (الدراما التلفزيونية)، وتحديداً (الدراما التاريخية)، حيث نرى كتّاب الدراما يتكئون على التاريخ في نصوصهم الدرامية، ففي مسلسل (إخوة التراب) للكاتب حسن م.يوسف، وبسبب ندرة كتب التاريخ الحقيقية عن تاريخ سوريا، اعتمد الكاتب على قراءة السير الذاتية، لمعرفة كيف كان يعيش الناس وكيف تطورت الأحداث، ومن الذي أثر فيها، ومن خلالها بدأت تتكشف أمامه جوانب اللوحة الاجتماعية، التي كانت في سوريا في العقد الثاني من القرن العشرين. وعبر تسلسل الأحداث، كان واضحاً حرصه على تقديم دراما مشوقة تستند إلى خلفية راسخة من المعلومات والوثائق، والتي قدمت العمل بكثير من المصداقية والموضوعية.

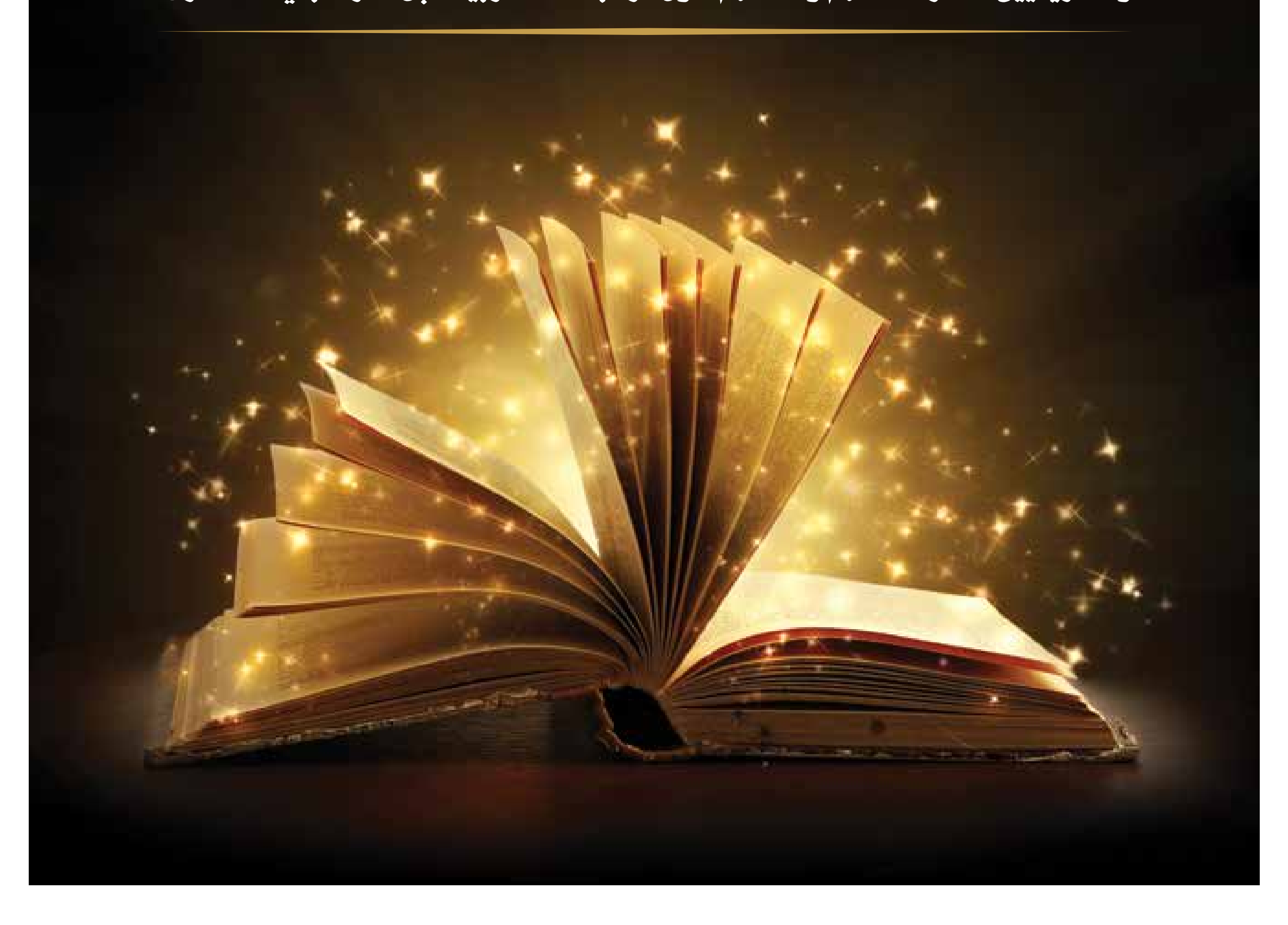
> **الكتابة فعل مقرون بالمسؤولية التي يتمثلها المبدع فكراً وسلوكاً**

مجلة (الكاتب المصري)

صفحات مجهولة من حياة عميد الأدب

أحمد أبوزيد

ربما تكون مجلة (الكاتب المصري)، التي أصدرها الدكتور طه حسين وترأس تحريرها، من الصفحات المجهولة في مسيرة حياته الفكرية والأدبية والثقافية، ففي عام (١٩٤٥م) خاض عميد الأدب العربي تجربة جديدة، حين اقتحم مجال الصحافة بشكل أوسع، وأسس دار الكاتب المصري مع مجموعة من المصريين من آل هراري، ليصدر مجلة (الكاتب المصري)، فتكون منبراً للفكر والأدب والثقافة، على مدى ثلاث سنوات، وتستقطب عدداً من كبار الأدباء والمفكرين والمثقفين مثل توفيق الحكيم، وسهير القلماوي، وعزيز فهمي، وسلامة موسى، ولويس عوض، ويحيى حقي، وعبدالقادر القط، ومحمد عبدالله عنان، وحسين فوزي، الى جانب كوكبة من كبار الأدباء الأوروبيين والأمريكيين، لنشر مقالاتهم وقصصهم لأول مرة باللغة العربية قبل نشرها بأي لغة أخرى.



وعلاقة طه حسين بالصحافة بدأت في وقت مبكر من حياته، عندما اتصل بالعديد من الصحف التي كانت تصدر في مصر في بدايات القرن العشرين، وكتب فيها المقالات الأدبية والاجتماعية والسياسية، ولمع اسمه في كل الصحف التي كتب فيها، مثل (الجريدة) التي كان يصدرها أحمد لطفي السيد، والتي بدأ الكتابة فيها وهو طالب في الجامعة، وجريدة (اللواء) للزعيم المصري مصطفى كامل، ومجلة (الرسالة) لأحمد حسن الزيات، ومجلة (الاثنين)، وجريدة (مصر)، و(السياسة)، و(الاتحاد) و(العلم).

وأما مجلة (الكاتب المصري)، فهي مجلة أدبية ثقافية شهرية، ظهر العدد الأول منها في أكتوبر (١٩٤٥م)، واستمر صدورها ثلاث سنوات، ثم توقفت في مايو عام (١٩٤٨م)، حين قرر أصحابها اغلاقها بسبب النكبة.

وكانت المجلة على مستوى عال في محتواها الأدبي والثقافي، واستهدفت نشر الأدب العربي، قديمه وحديثه، وكان ثمنها عشرة قروش، وهو ثمن مرتفع مقارنة بثمن المجلات في ذلك الوقت.

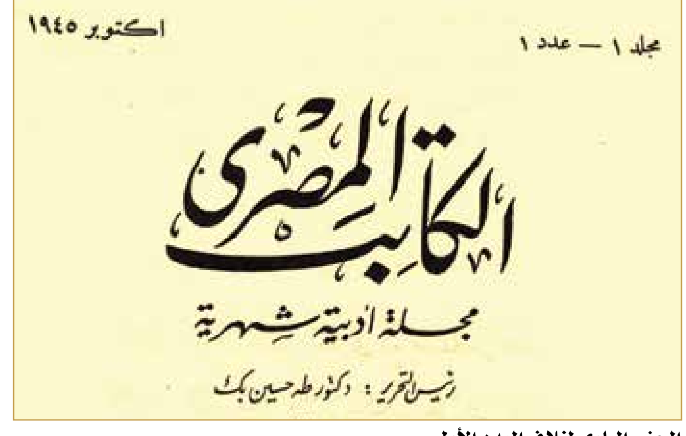
وفي صدر العدد الأول من المجلة، كتب طه حسين برنامج المجلة الذي نشر على ثلاث صفحات، والذي بين هدف المجلة وسياسة تحريرها، وما تهتم به من مجالات في الثقافة والفكر والأدب. ويشير البرنامج الى سبب تسمية الدار والمجلة بـ(الكاتب المصري)، حيث اتخذت من الكاتب المصري القديم اسماً لها وشعاراً، وتستمد برنامجها وخطتها وسيرتها من تاريخ مصر القديم والحديث، ومن المهمة التي نهضت بها مصر منذ أن شاركت في الحضارة الإنسانية العامة.

ويقول البرنامج، إن المجلة ستكون صلة ثقافية بأدق معاني هذه الكلمة وأرفعها بين الشعوب العربية أولاً، وبين هذه الشعوب وأمم الغرب ثانياً.

وهي تحرص أشد الحرص على العناية بمقومات الأدب العربي، فتعنى بقديم هذا الأدب، تدرس تاريخه وتكشف أسراره وتحيي آثاره، وتعنى بالأدب الحديث، الذي ينتجه الممتازون من كتاب الشرق العربي، تذيعه وتدرسه وتنقده وتشجعه، وتجعله غذاء لعقول العرب وقلوبهم وأذواقهم، وتهيئه لعقول غير العرب من أبناء الأمم الأخرى المتحضرة، بحيث

طه حسين

اقتحم طه حسين مجال الصحافة من خلال إصداره المجلة وترؤس تحريرها


مجلد ١ — عدد ١

اكتوبر ١٩٤٥

الكاتب المصري

مجلة أدبية شهرية

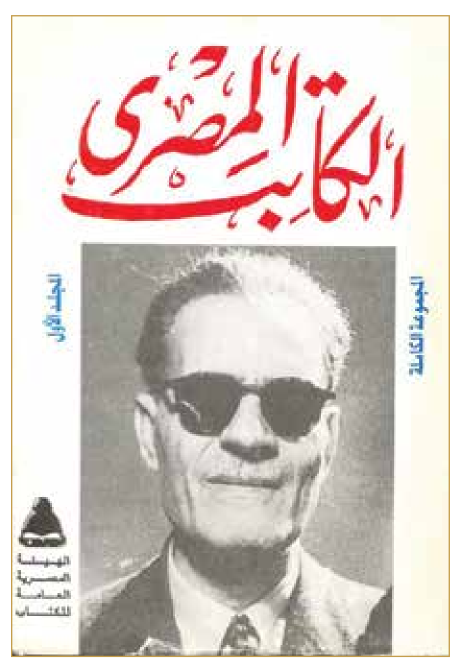
رئيس التحرير : دكتور طه حسين بك

الجزء العلوي لغلاف العدد الأول

يمكن أن ينتقل الى اللغات الأوروبية المختلفة. وتعنى مع هذا كله بالآداب الأجنبية، تعرفها إلى القراء العرب بالدرس والنقد والتحليل، وتنقل إليهم منها أطرافاً صالحة ترجو أن يجدوا فيها النفع والمتاع.

ويحدد البرنامج للمجلة قانونين، تأخذ نفسها بهما ولا تحيد عنهما مهما كانت الظروف، أولهما الشدة على نفسها وعلى كتابها وقرائها فيما تنشر، فلن تقدم الى قرائها الا هذا الأدب، الذي ينفق صاحبه في إنتاجه الجهد العنيف والوقت الطويل. والثاني هو الحرية الواسعة الكاملة السمحة فيما ينشر وفيما تختار من آثار القدماء والمحدثين، شرقيين وغربيين، لا تنظر في ذلك الا إلى الفن الخالص، وإلى قيم الثقافة العليا وما يحقق التعارف والتواصل بين الذين يمثلون هذه الثقافة من رجال الأدب والعلم والفن.

كما يؤكد البرنامج، أن المجلة تنظر إلى أمس، وتنظر إلى اليوم، وتنظر كذلك إلى غد، فتنشر ما يحيي الأدب القديم، وتنشر ما يقوي الأدب الحديث، ولكنها في الوقت نفسه ستعنى بهؤلاء الشباب الذين يجربون أنفسهم ويحاولون أن يشاركوا في الإنتاج الأدبي، فتفسح لهم مكاناً رحباً بين صفحاتها، إضافة إلى أن المجلة ستفتح الأبواب على مصاريعها للتيارات الأدبية والثقافية من أي وجه تأتي وعن أي شعب تصدر، وفي أي لغة تكون؛ ذلك لأن العلم والفن والأدب أمور تحب لنفسها



أعداد مجلة «الكاتب المصري» في كتاب


أكتوبر ١٩٤٥

الكاتب المصري

مجلة أدبية شهرية

فهرس

العدد الاول من الكاتب المصري

وتتلقاها العقول والقلوب كما هي وتنتفع بها على كل حال.

ولأن برنامج المجلة يشير إلى ضرورة نقل مختارات من الآداب الأجنبية، وتعريفها إلى القراء العرب بالدرس والنقد والتحليل، فقد تضمن العدد الأول من المجلة تنويهاً نشر على صفحة مستقلة، ينص على اتفاق المجلة مع لفيف من كبار الأدباء الأوروبيين والأمريكيين، على أن يوافوها بمقالات وقصص تكتب لها خاصة بحيث تنشر لأول مرة باللغة العربية، قبل نشرها بأي لغة أخرى، فيكون قراء هذه المجلة أسبق الناس إلى الوقوف على ثمرات عقول هؤلاء الكتاب.

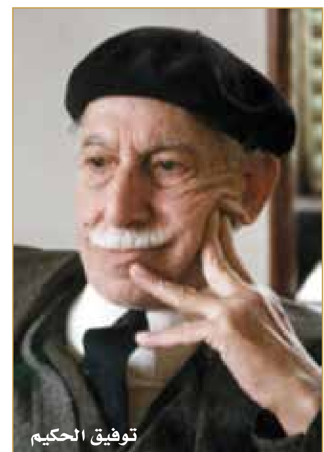
وقد بدأ تنفيذ هذا الاتفاق من العدد الأول للمجلة، والذي تضمن مقالاً عن أدب القصة في الاتحاد السوفييتي (سابقاً)، للكاتب (رينيه برنار، وهنري كاليه)، ووجدنا في العدد الثاني (نوفمبر ١٩٤٥م) مقالاً عن نمو الأدب الأمريكي للكاتب (هنري سايدل كانبي)، وقصة في نفس العدد تحت عنوان (رب إقليم الفلاندر) للكاتب (هنري كاليه).

وفي العدد الثالث (ديسمبر ١٩٤٥م) نشر مقال عن تأميم الأدب للمفكر (جون بول سارتر)، وفي العدد السادس (مارس ١٩٤٦م) نشرت المجلة مقالاً عن مقاومة الذعر من الواقع للكاتب (ريمون جيران)، كما نشرت مسرحية (جيترا) لطاغور.

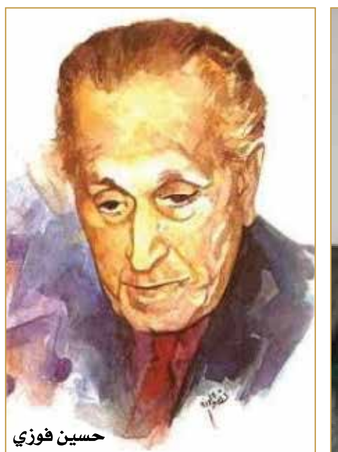
أرادها منبراً للفكر والأدب والثقافة واستقطب كبار الأدباء والمفكرين إلى جانب الكتاب الشباب

نجح في استكتاب العديد من الكتاب الأوروبيين والأمريكيين أمثال رينيه برنار وهنري كاليه وكانبي وبول سارتر وطاغور

أراد أن يؤكد من خلال كتاباته في المجلة أن الآداب ليست إلا تعبيراً عن الحياة وقضايا الناس

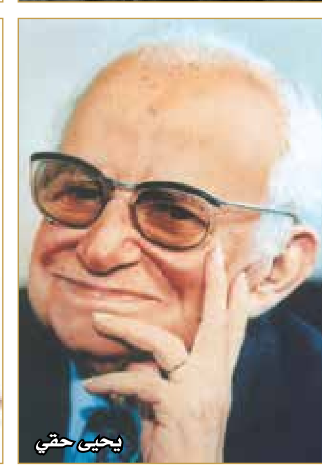

توفيق الحكيم


حسين فوزي




أحمد لطفي السيد


أحمد حسن الزيات


يحيى حقي

مصطفى كامل


محمد مهدي الجواهري


عبدالقادر القط

وخصصت المجلة باباً في كل أعدادها لتناول الكتب الجديدة التي تصدر في الشرق أو الغرب، جاء تحت عنوان (من كتب الشرق والغرب)، كما خصصت باباً آخر تحت عنوان (من وراء البحار) لمتابعة ما ينشر في صحف أوروبا وأمريكا من مقالات في الأدب والفكر والسياسة.

وإذا وقفنا عند كتاب المجلة، نجدها قد استكتبت عدداً من كبار المفكرين والأدباء والعلماء المصريين في فترة صدورها، والتي استمرت ثلاث سنوات، فالعدد الأول ضم كلاً من: توفيق الحكيم، وسهير القلماوي، وأحمد نجيب الهلالي، وعبدالقادر القط، ومحمد عبدالله عنان، وحسين فوزي، وعزيز فهمي، وسليمان حزين، ومحمد محمود غالي.

ووجدنا كتاباً جدداً من الأدباء والمفكرين في الأعداد التالية، مثل: سلامة موسى، وعلي أدهم، ومحمود عزمي، ولويس عوض، ومحمد مهدي الجواهري، ويحيى حقي. أما كتابات طه حسين في المجلة، فكان مقاله يتصدر صفحات المجلة كل عدد، وكان يكتب في الأدب دون غيره، ففي العدد الأول كتب مقالاً عن (الأدب العربي بين أمسه وغده) شغل (٢٤) صفحة من صفحات العدد البالغة (١٢٨) صفحة، وفي العدد الثاني كتب مقالاً عن (شاعر الحب والبغض والحرية)، وهو الشاعر يزيد بن مفرغ، شغل عشر صفحات، وفي العدد الثالث كتب مقالاً عن (صورة المرأة في قصص فولتير)، شغل (١٩) صفحة، وفي العدد الرابع بدأ نشر قصته (المعذبون في الأرض) والتي جاءت على أجزاء، وشغلت المقال الأول في المجلة لعدة أعداد متتالية.

وبقراءة مقاله بالعدد الأول عن (الأدب العربي بين أمسه وغده)، نجده يربط بين الحياة الأدبية وبين الحربين العالميتين الأولى والثانية، وما ستصير إليه الحياة الأدبية من قوة أو ضعف، ومن رقي أو انحطاط، ومن تطور في بعض فنونها ينتهي به إلى النمو أو ينتهي به إلى الانقراض، أو ينتهي به إلى تحول خطير أو يسير.. ويؤكد أن للأحداث الجسام والخطوب العظام أثرها البعيد في حياة الناس، ومتى تأثرت حياة الناس تأثرت آدابهم، لأن هذه الآداب آخر الأمر ليست إلا تعبيراً عن هذه الحياة وتصويراً لها.

البطاقة الصحافية لـ«طه حسين»



د. محمد صابر عرب

الدراما والتاريخ

طومان باي نموذجاً

تابع الكثيرون المسلسل الدرامي التاريخي (ممالك النار) خلال الشهر الماضي، عبر بعض الفضائيات العربية، وقد استوفى هذا العمل كل مقومات النجاح، بداية من اختيار الحقبة التاريخية، التي تعد نقطة محورية مهمة، ليس في تاريخ مصر فقط، وإنما في تاريخ كل أقطارنا العربية. وقد امتلك المؤلف محمد سليمان عبدالمالك ثقافة تاريخية مكنته من استعادة التاريخ بكل آلامه، كما جاء الإخراج دقيقاً ومبهراً وخلاقاً، واستطاع المصور بعبقرية فائقة نقل صور الأحداث بكل دقة، كل ذلك جعل من هذا العمل الدرامي نموذجاً للدراما التاريخية.

لعل الأهم هو أن موضوع المسلسل يعد قضية محورية تاريخية توافرت لها كل مقومات الدراما التاريخية، التي راحت تحاكي الواقع، الذي يعد مفصلياً في تاريخنا، وخصوصاً نهاية العصر المملوكي في مصر والشام، حينما اجتاح العثمانيون كل إنجازات الحضارة التي خلفتها دولة المماليك الذين جعلوا من القاهرة واحدة من أهم وأجمل مدن العالم.

المتابع لهذا العمل الدرامي لم يلتفت إلى أن ضعف دولة المماليك قد بدأ قبل مجيء العثمانيين بعقدين من الزمان، حينما تمكن البرتغاليون (١٤٩٨م)، من اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح، الذي استقطب تجارة العالم، بعد أن كانت تمر في طريقها إلى أوروبا عبر مصر والشام، وكان المماليك يحصلون من وراء ذلك على عوائد مالية، مكنتهم من إنشاء أحياء كاملة في القاهرة، وتشييد أجمل المساجد والأسبلة والتكايا والمدارس، فضلاً عن توفير أحدث المعدات العسكرية، ودفع مرتبات مجزية للجند، وهي أسباب أدت إلى ضعف الدولة التي ما كان للعثمانيين أن يجتاحوها، إلا بعد أن فقدت مواردها المالية الكبيرة .

لقد اقترب العمل في مجمله من الأحداث التاريخية، وجاء بمثابة محاكاة للواقع المرير بكل تفاصيله، التي تجاوزت خيالات أي مؤلف، فقد جاءت دراما الأحداث متلاحقة ومأساوية، بدءاً من اختيار السلطان (قانصوه الغوري) بلاد الشام لكي تكون خط الدفاع الأول عن السلطنة، وقد دفع الرجل حياته وحياة جنده ثمناً لموقفه في ظل خيانات أمراء الحرب من المماليك، الذين كانوا بمثابة مرتزقة تباع ضمائرهم وتُشترى. وفي الحروب الكبيرة لا يصلح حسن النوايا، فقد أعد العثمانيون للحرب عدتها، بينما لم يكن (قانصوه الغوري) يعلم شيئاً عن جيش العثمانيين، ولم يكن يعرف الكثير عن أمراء جيشه، الذين باعوه في معركة مرج دابق (٨ أغسطس ١٥١٦) ميلادي.

بسقوط بلاد الشام ومقتل السلطان (قانصوه الغوري)، جاء دور مصر كخط دفاع أول بقيادة (طومان باي) نائب السلطان وقائد جيشه. وقد أجاد مؤلف (ممالك النار)، حينما جعل من هذا القائد الشاب محور العمل الدرامي ولم يكن في حاجة إلى أن يضيف كثيراً للوقائع التاريخية التي حدثت، والتي هي دراما واقعية للأحداث، بدت تفاصيلها على الأرض وسجلها المؤرخون المعاصرون بكل تفاصيلها، من قبيل ما كتبه ابن الحمصي، الذي كان يشغل وظيفة إمام المسجد الأموي، وقت غزو العثمانيين للشام، والمقدسي الذي عاصر ذات الأحداث، وما كتبه المؤرخ المصري ابن إياس في كتابه (بدائع الزهور في وقائع الدهور)، وكتابات ابن تغري بردي وابن زنبل وغير ذلك من المصادر المخطوطة والمطبوعة، وجميعها سجلت الأحداث بكل تفاصيلها، وقد اتفقوا جميعاً على أن (طومان باي) خانه رفاقه من المماليك، كما خانوا من قبل سلطانهم (قانصوه الغوري).

لقد أبرز العمل شخصية (طومان باي)، الذي أجمع المؤرخون والمعاصرون للأحداث على شجاعته ونزاهته ونبل مقصده، حينما قرر الدفاع عن مصر وهو يعلم أنه يخوض حرباً غير متكافئة، وبقيادة أمراء لا يملك الكثيرون منهم شجاعة المقاتل، وقد وجد السلطان سليم ضالته في ضمائر قابلة للبيع والشراء من قبيل (خاير بك)، و(إبراهيم السمرقندي)، و(يونس العادلي)، الذين باعوا شرفهم في معركة مرج دابق، بعد أن اختاروا الخيانة ثمناً رخيصاً، وتسببوا في مقتل سلطانهم واندحار جيشهم، بعدها دخل العثمانيون قلعة حلب، التي كان السلطان (قانصوه) قد أودع فيها أموالاً قدرها المؤرخون بمئة مليون دينار! وهي الرصيد الاستراتيجي للحرب.

قتل معظم جنود المماليك ومن بقي منهم هام على وجهه، ووصل بعضهم

إلـى القاهرة وهـم في أسـوأ حـال، وقـد حـاول طومـان بـاي لم الشمل وإعـادة الطمأنينة في نفوس المصريين، وتهدئة المشاعر المضطربـة، إلا أنه لم يستطع استمالة كثير من المماليك، وقد راح بعضهم يحيك المؤامرات في سبيل اختيار سلطان من جماعته، إلا أن موقف الأمير (مقطباي) قد قطع عليهم مؤامراتهم، عندما أعلن اختيار (طومان باي) سلطاناً على البلاد، بعد أن مال إليه بعض المماليك وجموع من المصريين.

لم يتنبه (طومان باي) إلى مؤامرات أحد رجالاته (جان بردي الغزالي) الذي كان يطمح إلـى منصب السلطان، لذا راح يخطط في ليل مـع العثمانيين. وكـان (طـومـان بـاي) حسن النية لدرجة أن أوكله قيادة الجيش لمواجهة العثمانيين العائدين من الشام على الحدود المصرية، وفي أول مواجهة عسكرية وقعت في غزة، ظهرت الخيانة التي أجادها الرجل بكل اقتدار، برغم أنـه كـان يقود جيشاً من عشرة آلاف، لكن نزلت بهم الهزيمة لدرجة أن قتل معظمهم، لذا فقد (طومان باي) ثقته في قادته، وأعلن التعبئة العامة، داعياً الشعب المصري إلـى المشاركة دفـاعـاً عن مصر، وقـد خاطب المصريين قائلاً لهم: (اخرجوا قاتلوا عن أنفسكم وأولادكم وأزواجكم، فإن بيت المال لم يعد فيه لا درهم ولا دينار).

لم يكتف الخائن الأكبر (الغزالي) بهزيمة جيشه في غزة، لكنه تآمر مع العثمانيين لإدخال أربعمئة جاسوس إلى مصر، وانسابوا في البلاد، بعد أن كلفوا بمهام لاستمالة قادة المماليك. لذا كان المشهد بائساً والخزائن خاوية والأمـراء عصاة والفوضى في كل مكان، هكذا فرض على (طومان باي) حرباً غير متكافئة، لذا راح الرجل يعيد ترتيب ما تبقى من جيشه، وقد زوده ببعض المعدات مستعيناً بحاكم جزيرة (رودس) الذي أمـده ببعض الأسلحة، وبينما الاستعداد للمقاومة إذا بخبر وصول العثمانيين إلى حدود مصر الشرقية، وكان من رأي (طومان باي) أن يزحف بجيشه لملاقاة عدوه بعيداً عن القاهرة، في منطقة الصالحية، لكن أمراء الحرب رفضوا ذلك قائلين لـه: لا نقاتل إلا في (الريدانية)، التي احتشد فيها نحو ثلاثين ألف مقاتل، بينما العثمانيون قد وصلتهم الأنباء عن هذا الحشد، ووصـلـوا العاصمة مـن ناحية شرقها جهة جبل المقطم. وهكذا اختار العثمانيون مكان المعركة في قلب القاهرة، وتبددت كل الخطط العسكرية التي وضعها (طومان باي)، وفرضت عليه الحرب في الشوارع والحارات، وقد أنزل بالعثمانيين هزائم ساحقة، لدرجة أن (سليم) راح يفكر جدياً في الانسحاب من القاهرة، إلا أن أمراء الخيانة قد بذلوا جهداً مضنياً لكي يعدل عن رأيـه. وراح العثمانيون يبثون الرعب في نفوس الأهالي وهدم البيوت وملاحقة المماليك من حارة إلى حارة.

لم يستسلم طومان بـاي على رغـم سقوط القاهرة، وراح يقود حرباً من بيت إلـى بيت، أرهقت العثمانيين وأنزلت بهم هزائم متلاحقة، وبرغم ذلك فقد شعر طومان بـاي بـأن قواته قد تبددت وأن سليم يلاحقه شخصياً، بعد أن انصرف عنه الكثير من قواده، لذا قرر الخروج من القاهرة بعد أن تلقى دعوة من شيوخ عرب البحيرة، لكن عيون الخيانة كانت تلاحق الرجل، حيث قبض عليه بعد أن كبلوه بـالأصفاد، وحمله الخونة إلى معسكر السلطان سليم.

في الثالث والعشرين من إبريل (١٥١٧)، حملوه على فرس وألبسوه ملابس العربان وطافوا به في شوارع القاهرة حتى أوصلوه إلى (باب زويلة)، وراح الرجل يردد الشهادة ويقرأ الفاتحة، وقد طلب من الحضور قراءة الفاتحة على روحه، وضج الناس بالبكاء، وظل جسده معلقاً على بـاب زويلة ثلاثة أيـام، دفن بعدها خلف مسجد قانصوه الغوري، وقد عبر المؤرخ (ابن إياس) عن مشاعر الناس قائلاً: لقد حزن الناس عليه حزناً عظيماً، فقد كـان شجاعاً، خلوقاً، كريماً، بطلاً، رغم ما عاناه من شدائد ومحن وخيانات.

هكذا أصبحت مصر تابعة بعد أن كانت متبوعة، وحرمت من أسباب نهوضها، وتدهورت أحوال الناس، ودخلت هي وبلاد الشام في أتون عصر من الجهالة، فلم يكن العثمانيون يملكون مشروعاً حضارياً أو إسلامياً، بل توقفت كل سُبل التقدم والنهوض.. إنها بحق تجربة تلخص كل عوامل التخلف الذي ألمّ بأقطارنا العربية.

فيما كان الأوروبيون يبدؤون نهضتهم في نفس التاريخ، الذي اجتاح فيه العثمانيون مصر والشام، كانت كل مظاهر الحضارة في أوطاننا قد تعطلت وتوقفت كل أسباب النهوض. وبنهاية القرن الثامن عشر، كانت مصر وبلاد الشام قد وصلتا إلى درجة من التخلف والثبات العميق، إلـى أن فوجئوا بالحملة الفرنسية على مصر والشام (١٧٩٨)، وكانت ثلاثة قرون من عمر النهضة الأوروبية الحديثة هي ذات القرون، التي تعطلت فيها كل سُبل التقدم في بلادنا.

استوفى مسلسل (ممالك النار) كل مقومات النجاح وأهمها تاريخ الحدث وأثره في أمتنا العربية

تتناول الأحداث مرحلة مهمة في تاريخنا العربي تبدأ بنهاية العصر المملوكي

اشتغل المخرج على شخصية (طومان باي) الذي أجمع المؤرخون على شجاعته ونبل مقصده

رحلة السندباد..
مرايا السفر في الشعر العربي المعاصر


د. يحيى عمارة

لقد غدت شخصية السندباد من النماذج التراثية الشعبية الرمزية الكبرى المؤثرة في الشعر العربي المعاصر، حيث استخدمها الشعراء نموذجاً للبطل الذي تحركه روح المغامرة والكشف والتعرف، ليكون رمزاً للقلق الوجودي المتمحور في هموم الإنسان المعاصر، ومصيراً للوجود العربي الممزق بين الرحلة داخل النفس العربية لاستخراج كنزها الدفين؛ والتعرف إلى جوهر خصائصها ومكوناتها التاريخية العميقة، التي تحتاج إليها الحضارة العربية الجديدة وثقافتها؛ والتشوف إلى تطلعاتها في حياة إنسانية، تقتفي أبعاد الدينامية الفعالة، وتراعي شروط التواصل والتعايش والتداخل بين الجغرافيات والثقافات والحضارات.

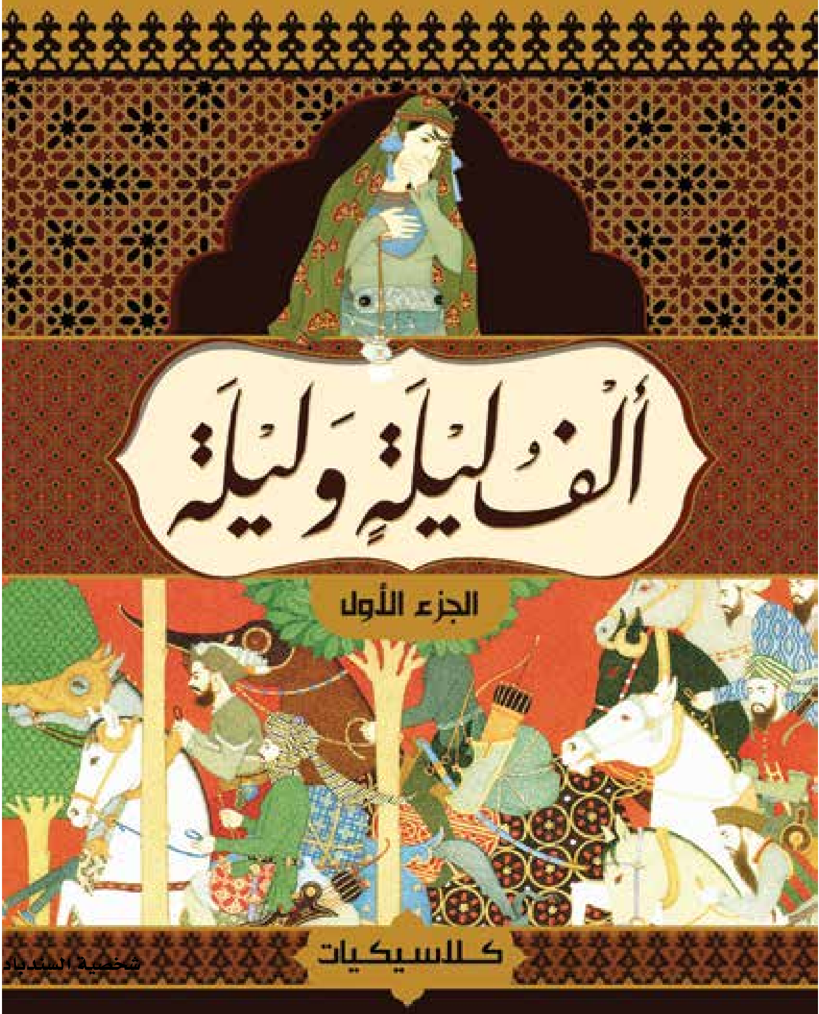
ويشير كتاب (ألف ليلة وليلة) في متنه العجائبي الرفيع إلى قيام السندباد بسبع رحلات أو مغامرات؛ وفي كل رحلة تغرق سفينته أو يواجه أخطاراً، وتقذف به الأمواج بطريقة أو بأخرى بعيداً؛ فيقوم ضد رغبته بإحدى المغامرات، ليعود في نهاية سفراته محملاً بالمتاع النفيس والهدايا.

وعَبْرَ تلك الرحلات، يظهر السندباد حاملاً ملامح إنسان مغامر يسعى إلى المعرفة، وإلى تجديد الحياة عن طريق الوصول إلى منابع الثروة والقوة، وانطلاقاً من الرحيل الدائم في الكون بحثاً عنها، وإثراءً لها داخل الذات؛ ليصبح موضوعاً وجودياً، يتشكل في الأجناس الأدبية بأشكال تتباين بتباين الأمكنة والأزمنة والأشخاص، الذين جذبتهم مخاطراته ومغامراته، واستهوتهم بما فيها من قلق وتطلع، ورفض دائم للواقع. وقد وظف الأدباء والكتاب والشعراء شخصية السندباد قديماً وحديثاً ومعاصراً، عبر العالم في الشعر والسرد والتشكيل والسينما، وحللها المتتبعون والباحثون والنقاد، مستفيدين استفادة لا تنتهي من تلك الشخصية الملحمية المغامرة، التي لا ينتهي الحديث عنها، ولا تمل الذائقة الجمالية والدلالية من الكتابة عنها.

ولم يخرج الشعراء العرب المعاصرون من دائرة التأثر بهذا الرمز الشعبي الثري، حيث تتفق ثلة من النقاد، على فكرة مفادها أن هذه الشخصية أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة، وربما شخصيات تراثنا على الإطلاق، استحواذاً على اهتمام شعرائنا، وشيوعاً في شعرنا المعاصر، حتى لا نكاد نفتح ديواناً من دواوين الشعر الحديث إلا ويطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر من قصائده. وما من شاعر معاصر إلا وقد (اعتبر) نفسه سندباداً في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية، على حد تعبير الناقد العربي علي عشري زايد. وبذلك تصبح هذه الشخصية من أشهر الرموز التي قاموا بتوظيفها داخل أشعارهم، ولاشك أن اهتمامهم بها، وتوظيفهم لها، لم يكن نتيجة تأثرهم بالشعراء الأوروبيين، إنما لاقتراب أبعادها من المضامين التي كانوا يريدون التعبير عنها، مثل الاغتراب والضياع ومغامرة الإبحار من أجل الكشف والتفاعل والتثاقف، والحديث عن قضايا الوطن والبناء التي فرضت نفسها عليهم مباشرة، بعد خروج الاستعمار مشرقاً ومغرباً، وللتعبير عن انفتاح التجربة الشعرية العربية على المخزون الأسطوري العجائبي، المسكوت عنه، واللامفكر فيه، والمهمش والمنسي، مع الدعوة إلى السفر بعيداً في الثقافات والحضارات والجغرافيات، حتى أصبح الشعر سفراً سندبادياً، يرحل الشاعر من خلاله، في كل أصقاع المعمورة، لكي يوصل رسائله الجديدة.



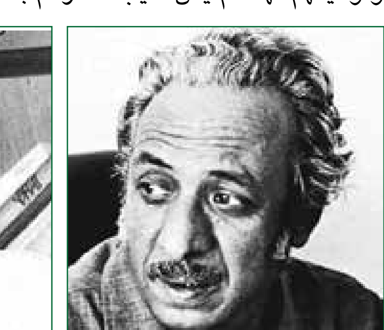
فالشاعر العربي، وجد ذاته محاصرة بمجموعة من الأسئلة الوجودية والسياسية والاجتماعية والحضارية، فكان عليه



شخصية السندباد

غلاف ألف ليلة وليلة

عبر السندباد من خلال رحلاته السبع عن ملامح الإنسان وسعيه للمعرفة وتجديد الحياة

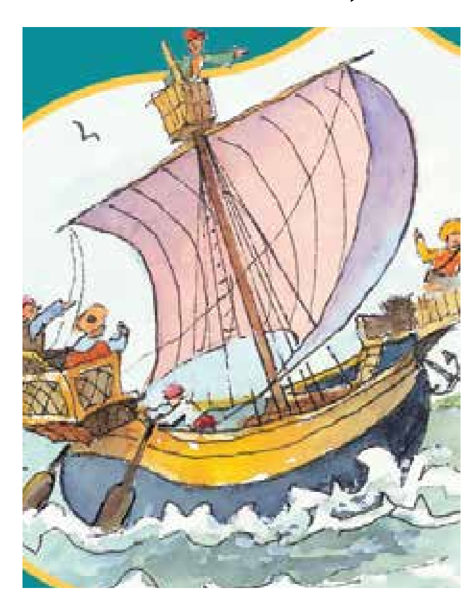

صلاح عبدالصبور

خليل حاوي

الإجابة عنها، ومن ثم، استقرت ثقافته على شخصية السندباد، بوصفها رمزاً شعبياً غنياً بالدلالات الإنسانية والجمالية، التي تساعده في التعبير عن تجربته الخاصة، وفي الوقت نفسه، عن التجربة الإنسانية العامة. إذ في غمرة هذه الأسئلة، تفاعل الشعراء مع ملامح الرجل، الذي عاش وتاجر في بغداد، واختار طريق الرحلة والمغامرة، لتصبح هذه الملامح مندمجة في واقعهم، وتحمل في سياقاتهم الشعرية دلالات متعددة، يمكن ردها على نحو ما إلى ثلاث دلالات عامة، وهي الدلالة الاجتماعية أو السياسية ثم الدلالة الفنية، وأخيراً الدلالة الفكرية والحضارية، وتلتقي كلها في بنية العذاب والتحدي.

وتعود أسباب الهيمنة والتأثر كذلك، إلى أبعاد الحكايات العجيبة التي عاشها السندباد، والعوالم الخارقة الممزوجة بالخيال والواقع، وبالحقيقة والمجاز، وبالإيمان المطلق للأشياء والتمرد عليها، التي تتلاءم في عمقها مع روح الشاعر وارتباطها بالواقع العربي المعاصر، بحيث يسعى الأول إلى تغيير الثاني وتجاوز الممكن فيه، إلى ما يجب أن يكون، ويرغب في الكشف عن أزماته واستكناه وجوده المتردي؛ لعل نفسية الأول تعيش هدوءها وتتنفس هواء جديداً، وتتمكن من استعادة الحياة المفقودة في الثاني، وتخطي واقعها الاجتماعي والسياسي والحضاري بكل عوائقه المستعصية.

وإذا كان صلاح عبدالصبور، من الشعراء الأوائل الذين اكتشفوا ثراء هذه الشخصية، واستخدموها في نصوصهم وتحدثوا من خلالها، فإن الشاعر اللبناني الراحل خليل







حاوي، يعد أكثرهم تقمصاً لها، فهو قد حولها إلى رمز شخصي مهم في كل تجاربه الشعرية، وإلى قناع شديد التأثير، وتعد قصيدتاه (وجوه السندباد)، ثم (السندباد في رحلته الثامنة)، من النماذج النصية المعاصرة، التي وظفت السندباد بوصفه قناعاً ونمطاً ورمزاً أصلياً للتعبير عن الذات والواقع، حتى يبدو عَلَماً على هوية الشاعر اللبناني ومجالاً حيوياً يحتضن رؤيته للعالم، ويحمل قِسْطَ عَصْره من المعاناة والقلق، ويرمز به إلى البحث عن المنابع الفردية عند الإنسان، ومعرفة مصادر القوة في الذات وضعفها.

من هنا، يبقى سفر الشعراء المعاصرين رفقة السندباد وأمثاله، سفراً دلالياً وجمالياً، يعبر عن الحلم الساعي إلى التشبث بالحياة والجمال والتعايش، بدل التطرف والقبح والتشتت الذي أسهم في صنعه المستعمر وبعض الهزائم العربية القديمة.

لذا يمكننا القول؛ إن خصائص الشخصيات والأحداث المبثوثة في ألف ليلة وليلة، جعلت الشاعر العربي المعاصر ينبهر بها ويندهش إزاءها، لتكون حكايات شخصية السندباد من أشهر الحكايات الشعبية التي أثرت فيه، وأغزر ينبوع استقى منه خامته، حيث وجد فيه مختلف المضامين والأساليب، واحتياجات سعيه إزاء التجديد والخروج على المضامين التقليدية القديمة، كما عثر فيه على الحوار الخصب المتحدث عن مضمون الإنسان في علاقته بالواقع والخيال، بالحقيقة والمثال، باليومي والكوني، بالشعري والنثري، بالتاريخ الخرافي، وبثنائيات أخرى تَنِدُّ عن التصنيف، ولعل أقواها ثنائية شهريار وشهرزاد.

السندباديات أصبحت نموذجاً للبطل الذي تحركه روح المغامرة والكشف والتعرف

وظف الأدباء والكتاب والشعراء شخصية السندباد في الشعر والسرد والتشكيل والفنون الدرامية

يبقى سفر الشعراء المعاصرين رفقة السندباد سفراً دلالياً وجمالياً يمزج الواقع بالخيال


من أحياء الخرطوم

أمكنة وشواهد

- بيت لحم.. عاصمة الثقافة العربية «٢٠٢٠»
- سحر براغ.. المدينة الذهبية
- الخرطوم.. تضفي إيقاعاً ثقافياً إفريقياً عربياً

بعد القدس.. (بيت لحم)
عاصمة الثقافة العربية (٢٠٢٠)

حسن بن محمد

قررت اللجنة الدائمة للثقافة العربية اعتماد مدينة (بيت لحم) عاصمة للثقافة العربية لسنة (٢٠٢٠)، إن هذا الاختيار يؤكد الاهتمام الكبير الذي توليه الدول العربية للمدن الفلسطينية، ولقد صدر قرار سابق لمؤتمر وزراء الثقافة العرب باعتماد القدس عاصمة دائمة للثقافة العربية، وإن الهدف الأساسي لفكرة إقامة المدن الثقافيّة هو تعزيز التبادل الثقافي بين الدول العربية، والعمل على الارتقاء بالشأن الثقافي العربي وتطويره.





و(بيت لحم) هي مدينة عربية عريقة في جنوبي الضفة الغربية، وتقع على بعد عشرة كيلومترات جنوبي القدس الشرقية، وهي تعتبر مهد السيد المسيح، عليه السلام، ولقد بنيت على يد الكنعانيين في الألف الثاني قبل الميلاد، وعُرفت عبر التاريخ بعدد من الأسماء، كما تعرضت إلى العديد من الغزوات الخارجية التي شنها الآشوريون والبابليون والفرس والإغريق والرومان والبيزنطينيون، إلى أن فتحها المسلمون في سنة (٦٣٧) ميلادي في خلافة عمر بن الخطاب، الذي ضمن السلامة لمختلف المزارات الدينية والحرية لكل الطوائف الدينية في هذه المدينة.

ولبيت لحم أهمية كبرى لدى المسيحيين، فهم يعتبرونها مسقط رأس السيد المسيح عليه السلام، ووفقاً لاتفاقيات أوسلو والتي تم توقيعها في سنة (١٩٩٥) فقد تم بمقتضاها نقل السلطات المدنية والأمنية في مدينة بيت لحم صورياً من قوات الاحتلال الصهيوني إلى السلطة الوطنية الفلسطينية، وتضم منطقة بيت لحم بلدات أرطاس وبيت جالا وكذلك بيت ساحور وقرى التعامرة، كما يوجد بها اليوم ثلاثة مخيمات للاجئين الفلسطينيين وهي: مخيم عايدة، ومخيم بيت جبرين، ومخيم الدهيشة، ولقد تأسست هذه المخيمات بعد تهجير الآلاف من العائلات الفلسطينية بعد نكبة سنة (١٩٤٨).

وتعد البلدة القديمة في (بيت لحم) من أهم معالمها التاريخية نظراً لوجود أهم المزارات الدينية المسيحية فيها، خاصة ساحة المهد وهي أرض مرصوفة بحجارة قديمة، وتحيط بها كنيسة المهد، والتي بناها الإمبراطور قسطنطين في مطلع القرن الرابع الميلادي، وكما يوجد في المدينة أيضاً عدد من المساجد، ومن أهمها مسجد عمر بن الخطاب، والذي يقع بالقرب من كنيسة المهد، إضافة إلى العديد من المواقع التاريخية والدينية، ومن بينها آثار رومانية وبيزنطية وإسلامية، وكذلك العديد من المواقع ذات الأهمية الخاصة لأتباع الديانات التوحيدية الثلاث، مثل قبر راحيل، وآبار الملك داوود، وقصر جاسر، وبرك سليمان، ولذلك فإن بيت لحم تعد من أهم المدن الدينية والسياحية في العالم، حيث يبلغ عدد الحجاج والسياح الوافدين إليها سنوياً نحو مليون سائح.

أهميتها تأتي من كونها مسقط رأس السيد المسيح وتاريخها الذي يعود للألف الثاني قبل الميلاد

تضم بلدات منها أرطاس وبيت جالا وبيت ساحور وقرى التعامرة

مع بداية كل عام تشد أنظار العالم حيث تبدأ فيها الاحتفالات بعيد الميلاد



ومع بداية كل سنة ميلادية، تشد مدينة بيت لحم أنظار العالم مع بدء الطوائف المسيحية احتفالاتها بعيد الميلاد، وسط أجواء روحانية عريقة، وبحضور الآلاف من الحجاج القادمين من كل أنحاء العالم، ويتجمعون في ساحة المهد، التي تتزين لاستقبالهم في عيد الميلاد، وتتواصل هذه الاحتفالات حتى ساعة متأخرة، حيث يقام قداس منتصف الليل داخل كنيسة المهد وذلك بمشاركة شعبية ورسمية.

وفي سنة (٢٠١٢) أدرجت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو)، كنيسة المهد بيت لحم والتي تعتبر من أقدم الكنائس الموجودة في العالم، على قائمة التراث العالمي، وهي تعد أول موقع فلسطيني يدرج ضمن لائحة التراث العالمي لمنظمة اليونيسكو.

وبمناسبة الاحتفال ببيت لحم عاصمة للثقافة العربية لعام (٢٠٢٠)، تم تشكيل لجنة للفعاليات الثقافية وتضم في عضويتها وزارة الثقافة وبلدية بيت لحم وجامعة بيت لحم، كما سيكون هناك إنتاج فني في شتى المجالات الثقافية، ومنها الأعمال المسرحية والفن التشكيلي وفي مجال النشر، وسيتم تنظيم مهرجان بيت لحم الدولي للسينما في سنة (٢٠٢٠)، وكل هذه الفعاليات الثقافية ستعمل على الترويج لبيت لحم عاصمة الثقافة العربية على المستويين؛ الإقليمي والعالمي.


أحد مساجد بيت لحم

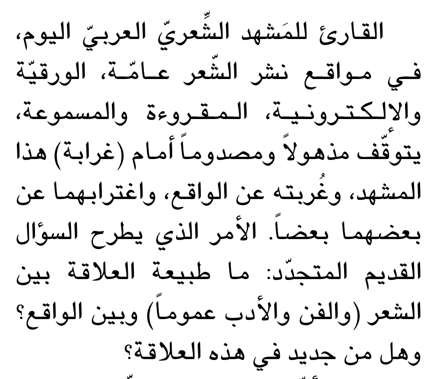
وتعتبر مدينة بيت لحم اليوم من أهم المدن الفلسطينية القادرة على تنظيم الفعاليات الثقافية وإقامة المؤتمرات والمحافل الدولية، ولقد نجحت في تنظيم العديد من الاحتفالات والمناسبات، ومن بينها استقبالها للملوك ورؤساء الدول، وذلك أثناء زيارتهم لكنيسة المهد، إضافة إلى استضافتها للمؤتمر الاقتصادي العربي، ومن بين أكثر المناسبات المهمة لمدينة بيت لحم، هي زيارة أربعة (باباوات) من الفاتيكان إلى المدينة، كانت آخرها زيارة البابا فرنسيس سنة (٢٠١٤).

إن مدينة بيت لحم هي من أقدس المواقع الدينية في العالم، باعتبارها المدينة التي وُلد بها السيد المسيح، وهي تحظى بشعبية واسعة داخل فلسطين وخارجها، وإن اختيارها لتكون عاصمة للثقافة العربية لسنة (٢٠٢٠) سيكون له أثر إيجابي في الحياة الثقافية، وكذلك من شأنه أن يسلط الضوء على ما يعانيه سكان هذه المدينة ومقدساتها من انتهاكات ومخاطر، من جراء السياسات الظالمة التي تمارسها سلطات الاحتلال.

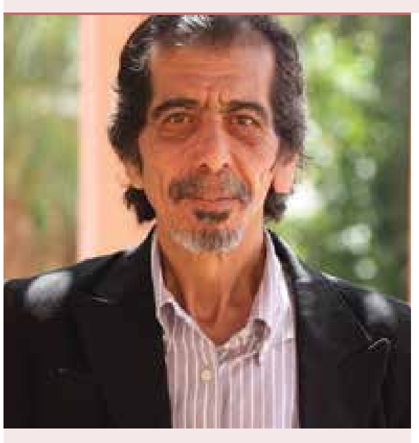
أدرجتها (اليونيسكو) منذ عام (٢٠١٢) على قائمة التراث العالمي


من معالم المدينة

مسارات



الشعر والواقع..
غربة واغتراب



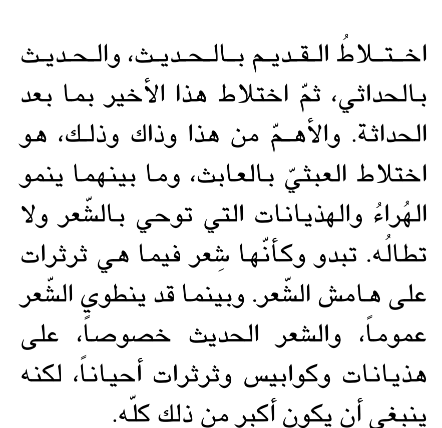
عمر شبانة

القارئ للمَشهد الشِّعريّ العربيّ اليوم، في مواقع نشر الشّعر عامّة، الورقيّة والالكترونية، المقروءة والمسموعة، يتوقّف مذهولاً ومصدوماً أمام (غرابة) هذا المشهد، وغُربته عن الواقع، واغترابهما عن بعضهما بعضاً. الأمر الذي يطرح السؤال القديم المتجدّد: ما طبيعة العلاقة بين الشعر (والفن والأدب عموماً) وبين الواقع؟ وهل من جديد في هذه العلاقة؟

معلومٌ أنّ هذه العلاقة معقّدة، مذ كان الشِعرُ شِعراً، وكان الواقع على ذلك القدر من التعقيد، ولكن يبدو أنّ العلاقة تزداد تعقيداً مع زيادة تعقيدات الواقع من جهة، ومع تغيير الشّعر للكثير من أبجديّاته واستراتيجيّات عمله، ودخوله في علاقة جديدة مع كلّ شيء من حوله، بل في علاقته بذاته أوّلاً وأساساً، من جهة ثانية. فالشّعر، اليومَ ومنذ سنوات، يدخل متاهات تعريف هويّته الأساسيّة (ما الشّعر؟)، وهو سؤال مشروع وضروري في ظلّ ما نشهده من (ضياع) للتجارب الجديدة.

نعم، ثمة اختلاط يشبه (اختلاط الليل والنهار)، بحسب عنوان ديوان للشاعر الفلسطيني الرّاحل أحمد دحبور، أيْ؛ اختلاط الأبيض بالأسود، بل اختلاط الحابل بالنابل، فمن هو الحابل الذي يُعِدُّ الحبال، ومن هو النابلُ الذي يُعدّ النبال؟ إنّه، في حالتنا الشّعرية الرّاهنة،

> **ما الشعر؟ سؤال مشروع وضروري في ظل ما نشهده من ضياع للتجارب الجديدة**



اختلاطُ القديم بالحديث، والحديث بالحداثي، ثمّ اختلاط هذا الأخير بما بعد الحداثة. والأهمّ من هذا وذاك وذلك، هو اختلاط العبثيّ بالعابث، وما بينهما ينمو الهُراءُ والهذيانات التي توحي بالشّعر ولا تطالُه. تبدو وكأنّها شِعر فيما هي ثرثرات على هامش الشّعر. وبينما قد ينطوي الشّعر عموماً، والشعر الحديث خصوصاً، على هذيانات وكوابيس وثرثرات أحياناً، لكنه ينبغي أن يكون أكبر من ذلك كلّه.

وربّما كان من أسئلة الشّعر الجديد اليوم، كما هي حال الشّعر الحقيقيّ في كلّ زمان ومكان، سؤال يتعلّق بكيفية كتابة هذا الشّعر للواقع؛ فهل هو يكتب الواقعَ، أم يكتب عنه؟ ثمّة فارق كبير بين مَن يكتب الحياةَ، ومن يكتب عنها، بين مَن يكتب الحبَّ ومن يكتب عنه؛ هذه مسألة ترتبط بعمق فلسفة الكتابة عموماً، وكتابة الشّعر خصوصاً.

هنا تبرز مسألة جديدة، مسألة تتعلّق بالرابط بين الكتابة والمعاناة، أعني أن كتابة الشيء لا بدّ أن ترتبط بمعايشته بقدر من المعاناة، فمعايشة الحرب، مثلاً، ستنتج شِعراً مختلفاً عن مجرّد النظر إلى الحرب من بعيد، من الخارج. وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى الحُبّ، فالكتابة عن الحبّ، ليست هي نفسها «كتابة الحبّ». فهل من «يعيش» في الحديقة ويكتبها، هو كمن يراقبها حتى ولو كانت مراقبته لها يومية وحثيثة، ليكتبَ عنها؟!

ما أودّ قوله باختصار، هنا، هو أمر يتعلّق بما كتب الشّعراء العرب عن هذا الذي يحدث منذ عشر سنوات وأكثر، في غير بلد عربيّ، سؤال يتعلّق بمدى ارتباط الشاعر العربيّ بما يجري من حوله منذ سنوات؟ ما الذي كتبه الشعراء عمّا جرى ولايزال يجري في الوطن العربيّ، في العقد الأخير الذي نعيش أواخر أيّامه، قبل استقبال عقد جديد، هو العقد الثالث من عقود هذا القرن؟

أنظرُ في المشهد الشّعريّ مليّاً، فأقرأ ملامح هذا المشهد باهتة، لا ترقى إلى مستوى ما حدث ويحدث هنا وهناك، وأعني في عالمنا العربيّ خصوصاً، وفي العالم كلّه عموماً، أرى أنّ ما كُتب، ضمن إطار قراءتي، ليس سوى كتابة على هامش ما يجري. ثمّة من كتبوا، شعراً ونثراً، عمّا يجري من كوارث، لكنّها كتابة أقلّ عمقاً وحرارة ممّا جرى ويجري، فالكتابات التي يُفترض أن تكون هي التعبير عن المأساة الواقعية، لاتزال تبدو وكأنها تكتب عن شيء يجري خارج هذا الكوكب.

دعوني أعد إلى السؤال الأول: هل دور الشعر (والكتابة والفنّ عموماً) هو كتابة الواقع، أم الكتابة عنه؟ كتابته بحرارته وتفاصيله، بروحه العميقة لا بسطحه المُخادع، وبأعلى قدر من الانخراط في المشهد، والشعور بدرجة حرارته؟ ما نقرأ من تصوير لهذا الواقع، هو غالباً نتاج قراءة سطحيّة له، قراءة لا تغوص إلى أعماقه، وما يحيط بهذه الأعماق من أعماق أشدّ كارثيةً، مما يبدو على السطح، بالطبع!

نعم، لقد سمعنا فرقعات (شِعريّةً) هنا وهناك، لكنّنا لم (نقرأ) ما يستحقّ تسميتَه (حدَثاً) شعريّاً موازياً إبداعيّاً لما يحدث في الواقع، ويبدو أن علينا أن ننتظر طويلاً قبل أن نرى ونسمع ونقرأ مثل هذا الحدث!

كأنها متحف مفتوح

سحر براغ.. المدينة الذهبية

واحدة من أبهى وأجمل بلاد الدنيا.. مدينة يجتمع فيها كثير من الأشياء الفاتنة.. وجوه أهلها المليحة، العمارة المبهرة، الفنون والآداب الخالدة، فالمدينة عامرة بقاعات الموسيقا والمسارح وصالات العروض السينمائية والفنية، إضافة إلى جمال الطبيعة الساحرة الموسومة بالهدوء والسكينة، ووفرة الينابيع الطبيعية الساخنة، التي تحتوي على كثير من المعادن الطبية النادرة، لذلك تعد مقصداً حيوياً للسياحة العلاجية.



د. أمل الجمل

المدينة مشهورة أيضاً بالتراث الأثري وكأنها متحف مفتوح، نظراً لمبانيها التراثية، التي تجمع بين مختلف الطُرز ما بين الباروك والقوطي والحديث والنيو كلاسيكية والمعاصرة، لذا تُعد واحدة من أبرز المناطق السياحية الأوروبية، وبها جامعة (تشارلز) التي تُعَدّ الأولى في وسط أوروبا. من أشهر أدبائها الروائي – الموسوم بكتابات مغرقة في السوداوية – (فرانز كافكا) الذي كان يكتب بالألمانية، والروائي (ميلان كونديرا) الذي اشتهر بـ(كائن لا تحتمل خفته)، وكذلك الشاعر العربي محمد مهدي الجواهري الذي أقام فيها نحو ثلاثين عاماً.

إنها براغ عاصمة التشيك، وكبرى مدنها. مدينة قديمة تقع على ضفاف نهر (فلتافا)، تتميز ببهجة الألوان المُشرقة التي تُضيء عماراتها الرائعة. التماثيل المنحوتة بمهارة استثنائية مُوزعة في أنحائها، تماثيلها خلابة، تجعلنا نشعر بحركة أصحابها، بنبض أجسادهم، واندفاعها، فتقاسيم الكتلة والفراغ والميتافور وراء وضعية التماثيل، وتسرق أبصارنا طويلاً، وكلما مررنا بها سنقف لنتأملها مجدداً، فالحكماء ورجال العلم، ورجال الجيش، والمحاربين دائما يرفعون أعمدة البنايات، وكأنه تأكيد الفنان على كونهم أعمدة هذه الدولة وحصنها الحصين. وهناك أيضاً نصب لأفراد الشعب، للأمهات، للآباء، للأطفال، لمجلس الدولة، وللحيوانات التي تحرس السجون.

وللفن المعماري بها جاذبية غير عادية، تتميز المباني بأقواسها المدهشة، والنوافذ الملونة بحكايات وأساطير، على جدرانها لوحات مدهشة، وتحف خلابة. تتميّز عمارتها القوطيّة وأبنيتها القديمة بأنها تجمع بين

تشتهر بالعمارة المبهرة والفنون والآداب والموسيقا والمسارح والصالات الفنية

تعد من أبرز المناطق السياحية في أوروبا لجمال طبيعتها الساحرة




فولكلور

القصور، والقباب، والجسور والأبـراج. إنها واحدة من أهم المواقع التراثية العالمية، وبها أقدم كنيسة في أوروبا، وأقدم جامعة أوروبية في المناطق الوسطى هي جامعة تشارلز.

لحسن الحظ أن تلك المدينة المهيبة الرهيبة في روعة فنونها، لم ينل منها الدمار كثيراً خلال الحرب العالمية الثانية، فبقيت محافظة على شكلها. قيل إن ولـع (هتلر) بالعمارة الباروكية والقوطية التي تشتهر بها براغ كان سبباً في ذلك، فقد أمر جنوده بعدم قصف أي بناية هناك. فقد كان مولعاً بالطراز الباروكي، ومتأثراً بالعمارة الرومانية، لذلك جاء قراره بتصميم المدن الألمانية مثل المدن الرومانية القديمة والصروح وأقواس النصر والكولوسيوم.

أطلقت على (بـراغ) ألـقـاب عديدة مثل؛ (المدينة الذهبية)، و(قلب أوروبا)، و(المدينة ذات المئة بـرج) وذلـك لكثرة الأبـراج فيها، خصوصاً فوق الكنائس والقصور، ومن أشهر معالمها قلعة بـراغ التي يمتد تاريخها لـ (١٠٠٠) عام، إذ تتمتع بإطلالات رائعة على نهر (فلتافا) وجسر تشارلز، وتضم القلعةُ عدداً من القصور، والكنائس، والحدائق، وقد كانت مسكناً لعدد من الملوك عبر التاريخ، وفيها المَقر الرسميّ لرئيسِ جمهوريّةِ التشيك. إنها تقع في مركز المدينة القديمة التي تضم العديد من أبراج الكنائس.

أما مجموعة القصور الملكية المصممة على الطراز البـاروكـي، فتقع في المدينة الجديدة المُسماة المالاسترانا. ويقوم جسر تشارلز – الذي يبلغ طوله نحو خمسمئة وستة عشر متراً، والـذي يُعد أحدَ أهـمِّ معالمِ براغ السياحيّةِ، إذ تمّ تزيينُه بالعديدِ من التماثيلِ، والتحف التذكارية – بالربط بين ضفتي نهر الفلتفا، فيصل المدينة القديمة بالمالاسترانا.

ويُعد (برج البـاودر) أو (برج المسحوق) أحد أقدم الأبــراج، ويعتبر كأحد المداخل الرئيسية للمدينة القديمة المسورة، وكان يُخرن في أبراجه مسحوق البارود. في البداية أطلقوا عليه اسم (البـرج الجديد)، ثم تغير لاحقاً، ليعكس دوره كمكان لتخزين البارود، وكان أكبر الأبراج الدفاعية للقلعة، إذ كان يضم عدداً من المدافع الكبيرة.

كذلك، تشتهر المدينة القديمة بوجود ساعة براغ الفلكية، التي يعود تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادي، وتتميز بألوانها الجميلة، وبقطعها الأصلية، وبأنها تعمل بطريقة آلية، وبضخامة حجمها، وقد تمّت صيانتها خلال عدة قرون، من ثم تُعتبَر إحدى أهـمّ المقاصد التي ينشدها السيّاح لالتقاط الصور التذكارية معها، قبل أن يستأنفوا رحلتهم وتجوالهم في ساحة البلدة القديمة، حيث العروض الموسيقية والمقاهي والمطاعم

تطالع فيها روائع كافكا وميلان كونديرا وأنفاس الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري

تعرف أيضاً بمدينة المئة برج وقلب أوروبا لمعالمها التاريخية التي تعود إلى ألف عام


أحد جسور براغ


مدينة تشتهر بالأبراج والمتاحف والمعارض الحرة





الشهيرة بمأكولاتها اللذيذة، أو حتى المأكولات السريعة والشوكولاتة من الباعة على العربات. أما راغبو التسوق واقتناء التذكارات بأسعار زهيدة فيذهبون إلى (هافل ماركت) وهو سوق شعبي عريق، وأسعاره رخيصة.

إن السياحة والتسوق في مدينة (براغ) فرصة نادرة لأنها تُتيح للمرء أن يتنزه ويتعرف إلى شوارع ومباني تلك المدينة التاريخية، فمعظم الأسواق تنتشر في الممرات والطرقات القديمة، وكذلك عدد من المعارض الفوتوغرافية ومنها معرض عن نظرة العيون، التي تحكي المآسي التي تجلبها الحروب على المجتمعات.

ولكل ما سبق، فإن التجوال بالمدينة سيراً على الأقدام، يُعد فرصة ذهبية تُتيح لنا الاختلاط بالشعب التشيكي المثقف الودود، الذي لا تفارقه ابتسامته أبداً. لذلك لن يكون المرء بحاجة إلى المواصلات، فالأفضل السير على الأقدام للاستمتاع ببهاء البلدة، والتجول بين العديد من المتنزهات والحدائق، ورؤية معالمها، وتذوق مأكولاتها اللذيذة، أما لو احتاج الإنسان إلى أن يتنقل بين المسافات البعيدة فالمواصلات العامة متعددة ومتوافرة، ومريحة، وغير مكلفة.



د. حاتم الصكر

الاستغراب الشعري في «الديوان الغربي» للشاعر الشرقي

ديوان الشاعر العراقي عبد الزهرة زكي (الديوان الغربي للشاعر الشرقي) يمكن أن يُقرأ بكونه يأتي في سياق قراءة مقابلة للاستشراق الثقافي ولكن في مجال الشعر؛ لأن الشعر يمتلك القدرة على تجاوز الآفاق والجغرافيات واللغات؛ ليحقق التواصل واستيعاب المشهد الغربي بوعي مضاف، بعيداً عن وعي المتثاقف الذي يقوم بالسياحة أو التمثيل الجزئي للآخر من زاوية ضيقة.. وبمقدور الشعر أن يستمر في رسالته التي لم تبدأ مع دعوات الحوار الحضاري أو التثاقف وفهم الآخر، بل كانت أسبق من ذلك، فهي رفيقة الإنسان منذ بدأ يخرج من رقعته الجغرافية لا بجسده فحسب، بل بدافع الحاجة للتعرف إلى سواه، وإضافة المعرفة والخبرة والثقافة إلى رصيد حياته، مع حفاظه على استقلال قراراته وشخصيته المتكونة من عناصر بيئته وإنسانيته معاً.

إن عتبة إهداء الديوان إلى (غوته) الشاعر والمفكر الألماني والمهتم بالصلة مع الشرق، تؤكد ما يوجهنا إليه عنوان الكتاب المتصل بغوته عبر التناص. فهو يعيش على عنوان ديوان غوته الشهير (الديوان الشرقي للشاعر الغربي) الذي نشره عام (١٨١٩). وهي مصادفة موضوعية فذة، أن يكون صدور ديوان عبد الزهرة زكي، في ذكرى، مرور مئتي عام على صدور كتاب غوته الشعري الذي ترجم إلى العربية بعناوين مختلفة مثل: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، والديوان الشرقي الغربي

والديوان الشرقي للشاعر الغربي الذي، استثمره عبد الزهرة زكي في عمله الشعري في عملية تناص، تعيد للذاكرة تلك الخطوة الغربية باتجاه فهم الشرق وبتأثير الشعر أيضاً. فقد كان دافع غوته الأول لكتابة ديوانه قراءته لأشعار المتصوف حافظ شيرازي، وما قرأ عن الشرق ودياناته وأشعاره..

لقد كان لدى (غوته) ما يبرر هجرته الفكرية إلى الشرق، فقد رأى الجهات الثلاث الأخرى في الكرة الأرضية في تراجع روحي وكياني، فحاول البحث عن الجهة التي ظنَّ أنها بما سمّاه (طهرها وصفاءها) تتيح له أن يوغل في روحها، يقول في قصيدة (هجرة): (الشمال والغرب والجنوب في تحطُم، والعروش في تصدّع، والممالك في تزعزع، فلنهاجرْ إذاً إلى الشرق في طهره وصفائه). ولكن في حالة الشاعر عبدالزهرة زكي المتجسدة في عمله لم يكن (غوته) المرجع الوحيد الذي يحرك الحنين لاستكشاف الغرب عبر الطواف في المكان، فثمة عتبة أخرى تعمل كأحد موجهات القراءة، وهي القطعة المختارة من أبي تمام (اغترب تتجدد) في قصيدة شهيرة يرى أبو تمام فيها أن طول مقام المرء في الحي مخلق لديباجتيه، ثم يقدم النصح (فاغتربْ تتجددِ)، هذه الغربة التي ستكون في حالة الشاعر الحديث غربة مؤقتة تتحدد بزياراته للأماكن، التي سيتحدث عنها في قصائد الديوان الغربي انتساباً أو نسبةً عبر المكان؛ هي غربة الوجه واليد واللسان التي يتحدث عنها المتنبي في

زيارته لشعب (بوان) رغم انبهاره بمرائيه الطبيعية الخلابة، فالمدن والأمكنة في ديوان عبدالزهرة زكي، مرصودة بإسقاط الوعي والشعور عليها في لحظة رصد شعرية، وذلك سيجلب إلى النصوص ما ليس في سياق الصلة بالمكان الموصوف والمعيش؛ أعني التوترات النفسية، واسترجاعات الماضي، واستدعاءات الإشارات الثقافية الفاعلة في بنى النصوص، وفي قراءتها بالضرورة.

وحسناً فعل الشاعر حين بدأ الديوان بقصيدة (صيف طويل) التي لا يذكر اسم تلك المدينة التي (أطال الصيف فيها المقام)، وأدركها الخريف الذي لم يترك كخريف (بابلو نيرودا) في إحدى قصائده أوراقاً متناثرة هي نقود خبأها تحت الشجر كعطايا. فقد قامت بوظيفة التعميمي على ما سيلي من تماس بالأمكنة والأشياء وأطّرت التعبير عن ذلك، وصارت الإقامة الصيفية دعوة للطواف ثانية تلبية لنصح أبي تمام وتحذيره من طول المقام، ولنلاحظ أن التناص يشي بالمفردة ذاتها: المقام.

لكن، في هذه المدينة حيث أقيم
أطال الصيف المقام
وتأخر ذلك الخريف النيرودي كثيراً
حتى إنه، بعد هذا كله، لن يصل
تاركاً نقوداً قليلة متناثرة هنا
تحت الشجر

لكن قراءة القصائد لا تشي بالسلام الذي وجده (غوته) في الشرق، وكتب ديوانه عن طهر روحه وصفائها.. فالأفق الآخر في وعي

الشاعر الشرقي حلم ينطوي على أوهام كثيرة، والطريق إليه يحفه الموت أو الوحدة، فضلاً عن إطار الغربة السميك أو أسوارها التي تقيد الروح..

لذا كانت ثمة ثلاثة أزمنة تتنازع لحظة القصيدة في الديوان: من الحاضر تنبثق الرؤية البصرية، ومن الماضي تأتي المعرفة والفكرة، ولغرض تسجيل ذلك في المستقبل تتعامد الرؤيتان؛ ليقطعهما خطّياً أو أفقياً وعي الكتابة عن تلك المناظر والمثيرات البصرية والشعورية.

ومقابل ذلك يستخدم الشاعر أدوات إجرائية تم عبرها إنجاز النصوص: هي السرد والرسم ومدونات الحضارة والثقافة.. ويتشكل ذلك بنائياً بتقنية المونتاج، ولملمة التفاصيل الصغيرة، التي يجمعها الشاعر لتؤلف بتركيب شعري إيقاع القصيدة الخفيِّ.

ونلاحظ عند هذه المرحلة من القراءة هيمنة الوعي البصري في تلك العمليات المصاحبة للكتابة أو المعتمَدَة فيها. الشاعر يبصر بعمق ولا يرى فحسب. عيناه تتلقفان كل ما يقذف به الخارج بشراً وشجراً وطيراً، وحشداً من حركات وأصوات وألوان. البشر منظور إليهم بعين الشاعر العربي، الذي يرصد قبلات العاشقين الحرة، ونواح العجائز الصامتات في صقيع وحدتهن، وهيجانات الفتوة في أغنيات الشبان وأجهزتهم التي تفصلهم عن العالم.

تتنوع الأزمنة التي تسهم في تأطير النصوص، ولكن دون تسلسل خطّي رتيب يولّد الملل. أحياناً يهيمن الزمن الماضي ويحضر بقوة، ذلك ما نراه مثلاً في قصيدة (بنلوب) ذات المحمول الأسطوري المنقول عن الذاكرة. يستحضره الشاعر فيتغلف النص بغلافين من ماضي الأسطورة ورمزها، ومن ماضي ذاكرة الشاعر.

ليس للشاعر عينا سائح بل بصيرة مبصر.. ها هو يجترح من المكان حكمة أو قَناعة، حين يتكرر تناظر اللون الأخضر على جانبي الطريق، يعبّر عن ملله في قصيدة ذات عنوان بالغ الدلالة (طبيعة الصحراوي الملول):

.. كان القطار يتيه في نفق لا ينتهي
بصحراء
وإن بدت خضراء
كل لون واحد
يحمل صحراءه في داخله

وهو يبث الروح في التماثيل والنصب. في قصيدته (تمثال سيدة حزينة في حديقة الأمراء) وصف دقيق يكسر فوتوغرافيَّته وتمثيلَه الأيقوني، إضافاتُ الشاعر للتفاصيل التي لا يراها العابرون:

منشغل وجهها
عن الفراغ وعن زرقة ورد أيار
في حديقة الأمراء
.. كان رأسها المحنيُ
مستلقياً بأسىً
بين ركبتيها المنطبقتين
مرمياً
في ذلك الظلام البارد الذي يطبقُ
على جرح غائر وعميق.

يسافر الشاعر باحثاً عن أسلاف غربيين: عن شعراء وفنانين – يقف عند ساحة رامبرنت في أمستردام، وتمثال الأم، والكتاب، ويسترجع كتّاب أسفار ومدونات شهيرة: مثل آلام فرتر، والأم، وكتب كافكا.. لم يكن الفضاء الغربي صافياً هذه المرة، ثمة ما يقطع التماهي بالموجودات وجمالياتها، الموت هنا أو في الطريق إلى الأرض الثامنة كما يسميها الشاعر. ليست سماء بل بحر يبتلع موجُه بشراً عزّلاً إلا من الأمل، حملتهم قوارب الموت:

هؤلاء الساعون إلى الأرض الثامنة
لن تطأ أقدامهم ذلك الفردوس
ولن تتعفر جباههم بترابه
.. ثمة ما يشد القوارب والأجساد
إلى الغرق دائماً
في مياه البحر
أو في رمال الصحراء

بهذا النص، يخرج القارئ من الديوان الغربي للشاعر الشرقي، وكأنه يشهد خاتمة سرد الغربة الطويل، وحيث يرهن الغرب المحتمل أو المنتظر أو الأرض الثامنة كما يسميها بالموت غرقاً في الماء: إنه موت لا يختلف عن غرقهم في الرمال التي هربوا منها.. هناك في الشرق نرى الفؤوس التي تقتلع رؤوس التماثيل البوذية بينما ينهار جدار برلين بالمقابل.

تبتلع الأمواج والرمال بشراً لا يخطئ المبصر أجسادهم الغرقى في وهم يبدو أنه سيستمر، وفي صفحات كتاب الشاعر الشرقي – الشرقي تتصادم المصائر، وتمحو الأمواج صور الخضرة والمطر، فتغدو طبيعة ميتة يبحث فيها الغريب عن غريب مثله..

أهدى الشاعر ديوانه إلى (غوته) الشاعر والمفكر الألماني المغرم بالشرق

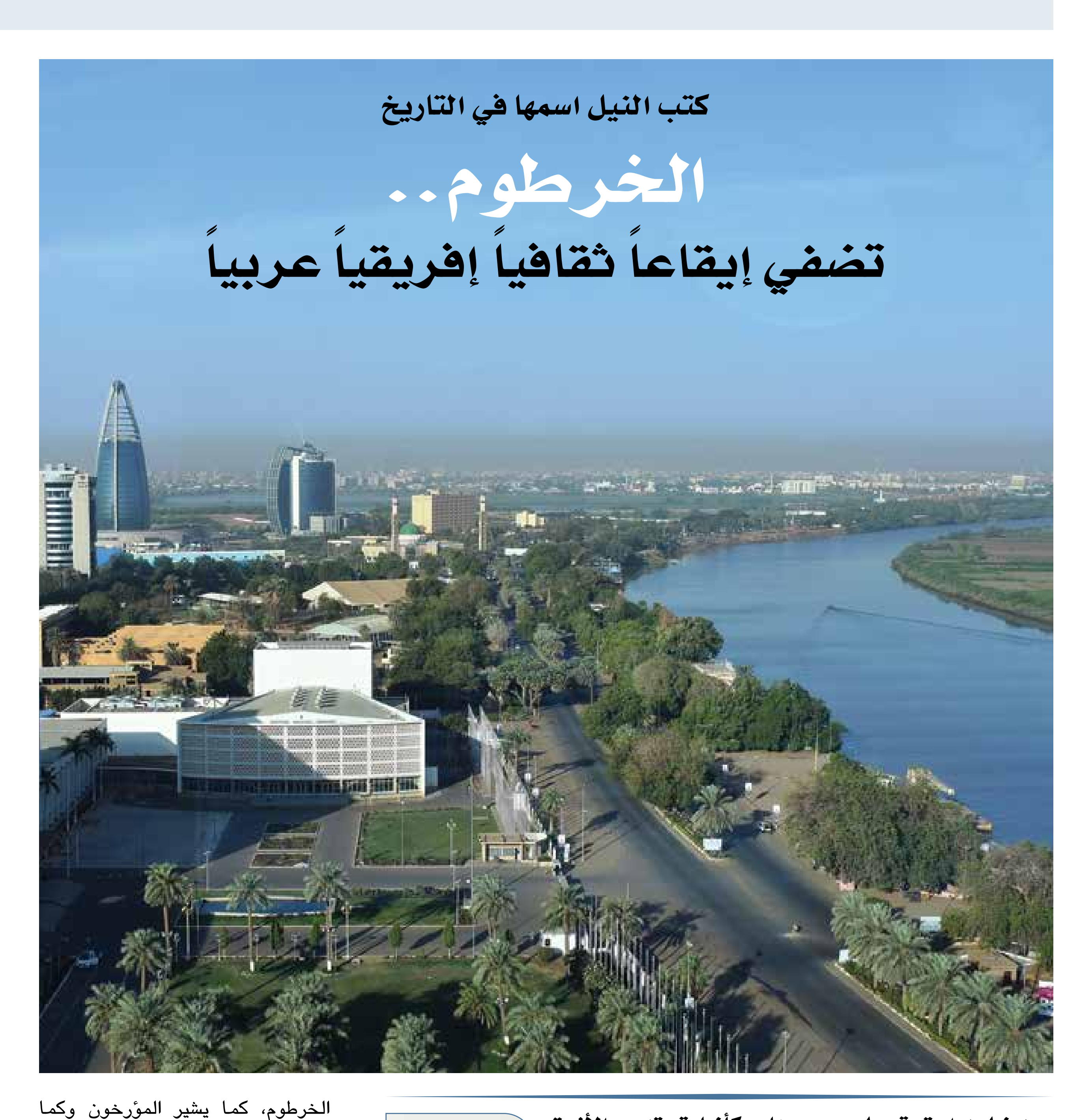
يأتي الديوان في ذكرى مرور مئتي عام على صدور كتاب غوته (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)

توجد عملية استثمار من الشاعر من خلال (التناص) الذي يعيد إلى الذاكرة تلك الخطوة الغربية باتجاه الشرق

نرى المدن والأمكنة في ديوان عبدالزهرة زكي مرهونة بإسقاط الوعي في لحظة رصد شعرية

كتب النيل اسمها في التاريخ

الخرطوم.. تضفي إيقاعاً ثقافياً إفريقياً عربياً



بين نيلين استوت على وجودها، وكأنها تستدرج الأزرق للأبيض، كي تبلل سمرة الطين والكائن في لوحة مائية مرسومة بريشة الطبيعة التي لا تخطئ الجمال، كما لا تغفل عن ذلك التناغم بين حضارة الماء وحضارة الطين، لتكون الخرطوم حاضرة ثقافية بحضورها المختلف عربياً وإفريقياً، شاهدة على ذلك التناغم الحضاري والثقافي والإنساني، وكأنها استلهمت سر الماء وإيقاعه الأبدي، الذي يمنحه للجميع طبيعةً وإنساناً، حضارةً وثقافةً، تنوعاً وانسجاماً، غموضاً ووضوحاً، بساطةً وانسياباً، حقيقةً وخيالاً.

عامر الدبك

الخرطوم، كما يشير المؤرخون وكما هي في الحقيقة، تتكون من ثلاث مدن هي: (الخرطوم عموم، الواقعة على الضفة الجنوبية والغربية للنيل الأزرق والضفة الشرقية للنيل الأبيض، وأم درمان، وتقع على الضفة الغربية للنيل الأبيض ونهر النيل، أي المجرى الذي يتكون من النيلين الأزرق والأبيض بعد التقائهما عند نقطة المقرن، والخرطوم بحري، وتقع على الضفة الشمالية للنيل الأزرق والضفة الشرقية لنهر النيل)، ليلتقي التاريخ بالجغرافيا على تفاوت في ظروف النشأة والتكوين، في

عاصمة تعرف بالعاصمة المثلثة، أو الخرطوم الولاية التي يقصد بها التجمع الميتروبوليتي، المتكوّن من المدن الثلاث المرتبطة مع بعضها بعضاً جغرافياً وإدارياً واجتماعياً، لتشكل إلى جانب تمازجها الجغرافي، تمازجاً اجتماعياً وثقافياً وحضارياً، كأنموذج للتعايش بين الثقافات والأديان.

تنبئنا البحوث الأثرية وعلماء الآثار والبحاثة في أصول الأمكنة وتاريخها، بأن الانسان وجد في الخرطوم منذ العصر الحجري، وأن موقعها كان فيما بعد موطناً لحضارة (علوة)، بينما تقول مصادر أخرى إن الذي تقوم عليه الآن الخرطوم، كان عبارة عن أحراش وغابات، وكان يبعد عن مدينة (سوبا) عاصمة مملكة علوة، نحو (٢٤ كم). وهذا ما ينسجم مع رأي البروفيسور محمد ابراهيم أبو سليم في كتابه (تاريخ الخرطوم) حيث يقول: (وفد إليها مع غروب شمس سوبا جماعة من المحس عمروا توتي، ومن توتي عبر ولي من أوليائهم النهر ونزل الخرطوم، ليبني هناك منزلاً وخلوة يرتادها الصبيان، ومع نار العلم التي أوقدها هذا الولي بدأ عمران الخرطوم).

أما حين نستقتي التاريخ القريب لتأسيس مدينة الخرطوم، كمدينة لها قوام المدن، فنجد أنها تأسست في عهد محمد علي باشا، عندما أرسل جيشه لضم السودان إلى مُلكه، بقيادة ابنه الثالث اسماعيل كامل باشا عام (١٨٢١م)، حيث اتخذها الأتراك في البداية معسكراً لجيوشهم، ثم تحولت إلى عاصمة لهم في عهد عثمان جركس باشا البرنجي عام (١٨٢٤م) وذلك بعد تعيينه حاكماً على السودان.

وكغيرها من المدن التي تحمل أسماء غريبة تخضع للتفسير والتأويل، كان اسم الخرطوم الغريب نهباً للروايات والتفسيرات والتأويلات، التي تختبر الاسم في طبيعة التكوين الجغرافي، أو في طبيعة التشكيل التاريخي، أو نسبته إلى بعض الروايات الشعبية، فهناك من يقول إن التسمية ترجع إلى شكل قطعة الأرض، التي تقع عليها المدينة، والتي يشقها نهرا النيل ويلتقيان فيها بشكل انحنائي أشبه بخرطوم الفيل، وهو الرأي الراجح، إلا أن الرحالة البريطاني كابتن جيمس جرانت، خلال رحلة استكشافية لمنابع النيل، ذكر أن الاسم مشتق من زهرة القرطم التي كانت تزرع بكثافة في المنطقة لتصديرها إلى مصر لاستخراج الزيت منها للإنارة، وقد استخدمها الرومان عند غزوهم لمصر ووصولهم إلى شمالي السودان، حيث عثروا على زهرة القرطم في موقع الخرطوم الحالي، واستخدموا الزيت المستخرج من حبوبها في علاج جروح جنودهم. وهناك أيضاً تفسيرات أخرى للاسم لا سند لها.

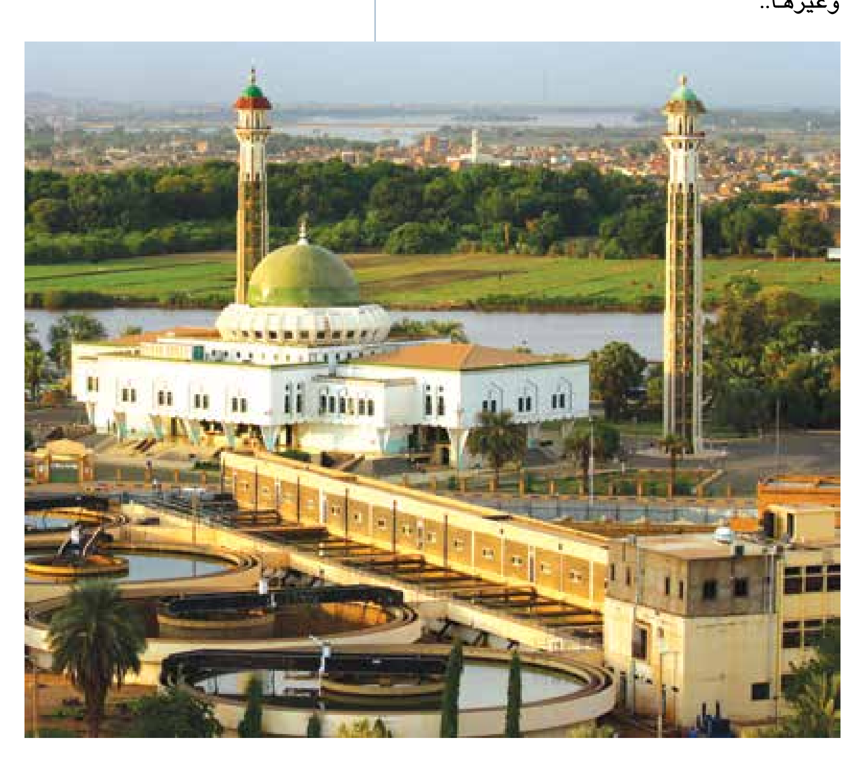
تضم الخرطوم في ملف تاريخها الجغرافي العتيق العديد من المعالم والمواقع الأثرية، أبرزها القباب التركية الواقعة في الجهة الشرقية من ميدان أبو جنزير في منتصف المدينة، والتي يعود تاريخها إلى بداية الحكم التركي، والمقابر التي دفن فيها مجموعة من القادة الأتراك، علاوة على مجموعة من الآثار المسيحية التي تعود للفترة ما بين القرن السادس والخامس عشر للميلاد، دون أن نغفل المتاحف المختلفة: (المتحف القومي الذي يحوي مجموعة كبيرة من المقتنيات الأثرية والتاريخية، ومتحف التاريخ الطبيعي، وفيه مجموعة كبيرة من الحيوانات كالزواحف والطيور والحشرات، ومتحف القصر الذي يقوم بعرض مجموعة من اللوحات الزيتية والصور الفوتوغرافية التي تعود لعام (١٨٨٩م).

وحين تأخذنا جولة استكشافية في أحياء المدينة؛ نقرأ ما ذكره الباحث محمد إبراهيم أبوسليم في كتابه (تاريخ الخرطوم) لنقرأ أن المدينة كانت مقسمة إلى أحياء من أهمها: حي الحكمدارية، وحي المسجد، والأحياء الشعبية، مثل حي سلامة الباشا وحي (هبوب ضرباني) وحي الكارة وحي الطوبجية وحي الترس، وغيرها..

يلتقي فيها التاريخ مع الجغرافيا في النشأة والتكوين

تتكون من ثلاث مدن هي الخرطوم وأم درمان والخرطوم بحري وتقع بين النيلين الأبيض والأزرق

يمتزج فيها الاجتماعي والثقافي والديني بتعايش حضاري



أما في استقرائنا للمشهد الثقافي والمعرفي، تشير البحوث في هذا المجال إلى أن الخرطوم عرفت التعليم منذ إنشائها على يد فقهاء مدارس الخلاوي، فقد تزامن تاريخ تأسيسها مع قيام المدارس القرآنية، وفي العهد التركي المصري، تم افتتاح عدة مدارس نظامية حديثة، من بينها: مدرسة الخرطوم الابتدائية، التي افتتحت سنة (١٨٥٥م) لتعليم أبناء الموظفين الأتراك تحت إشراف العالم رفاعة رافع الطهطاوي، والذي نُفي إلى السودان آنذاك.

وتصدر معظم الصحف والمجلات السودانية في الخرطوم، مثل: الرأي العام، وألوان، والانتباهة، والسوداني، والأيام، ومجلة الخرطوم الجديدة، إلى جانب الصحف المحلية الأخرى.

كما تشتهر الخرطوم بالأندية والمراكز الثقافية والاجتماعية والرياضية التي تمثل التفاعل بين الثقافي والسياسي والاجتماعي، حيث يعود تاريخ تأسيس هذه المنتديات إلى فترات قديمة، مثل: نادي السودان الذي أسسه البريطانيون إبان الحكم الثنائي، ليكون ملتقى اجتماعياً لموظفيهم، والنادي العربي وأسسه المصريون، إلى جانب أندية الجاليات المختلفة، مثل النادي السوري والنادي الأرمني والنادي الألماني والنادي اليوناني والنادي الكاثوليكي والنادي الهندي والمركز الثقافي الفرنسي والمركز الثقافي البريطاني، ومعهد جوتة الألماني، إضافة الى ما شهدته في العقود القليلة الماضية من تأسيس أندية سودانية مماثلة، مثل نادي الضباط ونادي الشرطة. وفي اختبار فعاليات هذه المنتديات تنهض أمامنا فعاليات مختلفة ثقافية واجتماعية ورياضية، خاصة في مواسم الأعياد الدينية والوطنية. كما تستضيف الخرطوم المعهد الدولي لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، الذي تم تأسيسه بالتعاون مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

وإلى جانب المنتديات والمراكز الثقافية، يُعقد في الخرطوم العديد من الأنشطة والفعاليات الثقافية، من مهرجانات ومعارض وندوات، كمعرض الكتاب السنوي، ومعرض الخرطوم التجاري الدولي، إضافة إلى معارض للفنون الجميلة التطبيقية والتشكيلية. كما ينظم في الخرطوم مهرجان دولي للموسيقا يعرف باسم مهرجان الخرطوم العالمي للموسيقا، تشارك فيه فرق موسيقية من دول مثل: هولندا وألمانيا وموريتانيا والصين وغيرها.. علاوة على اختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام (٢٠٠٥)، تقديراً لحضورها الثقافي الأصيل.

وحسب الباحث محمد ابراهيم؛ فإن الخرطوم (مدينة جديدة في مفهومها وفي دورها الذي أُريد لها، وهي جديدة أيضاً لأن الاعتبارات العمرانية التي وضعت كانت تختلف عن اعتبارات مدن السودان التقليدية، فهي قد خططت وشيدت على النمط الذي كان سائداً في بلاد البحر الأبيض المتوسط حسب ما استوحاه المصريون، ولعل السوداني كان يلاحظ هذا الفرق عندما ينتقل من مدينة تقليدية مثل الفاشر وبربر وسنار إلى هذه المدينة الجديدة).

كما أن الخرطوم تضفي على المشهد الثقافي الحضاري العربي إيقاعاً مختلفاً لأنها ربيبة النيلين، وحين يكتب النيل تاريخ المدن، فإنه يمنحها سمة مكانته وعظمته.

تدل البحوث الأثرية على وجود الإنسان فيها منذ العصر الحجري كما قامت فيها حضارة علوة

تزامن تأسيسها مع قيام المدارس الدينية وأندية الجاليات وصدور الصحف والمجلات المحلية

تمتلك خريطة من المعالم والمواقع الأثرية متنوعة العصور







معالم سودانية


من جسور مدينة الخرطوم

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

من جماليات التشبيه، التشبيهُ تمثيلاً، إذا كانَ وجهُ الشَّبهِ فيهِ صورةً مُنْتَزَعَةً منْ متعدّدٍ، كقولِ المتنبّي في الرثاء:

وما الموْتُ إلاّ سارِقٌ دَقّ شَخْصُهُ   يَصولُ بلا كَفٍّ ويَسعَى بلا رِجْلِ

مثّل الموتَ وإبطالَهُ الأرواحَ، كالسّارقِ الذي لا يمكنُ الاحتراسُ منْهُ، لدِقَّةِ شَخْصِهِ.

وقولِ ابنِ المُعتزّ، يصفُ السَّماءَ، بَعْدَ تَقَشُّعِ سَحابَةٍ:

كأَنَّ سَماءَها لمّا تَجلَّتْ   خِلالَ نجومِها عِنْدَ الصَّباحِ

رياضُ بَنَفْسَجٍ خَضِلٍ ثراهُ   تفَتَّحَ بيْنَهُ نَوْرُ الأقاحِ

الخَضِلُ: الرَّطْبُ. صارتِ السَّماءُ بينَ النُّجومِ المُنْتَثِرَةِ وقتَ الفَجْرِ، كرياضٍ منَ البَنَفسجِ، تفتحت فيه أزهارُ الأقاحي (جمع الأُقْحوانة: زهرة البابونَج).

وادي عبقر

وإنّا إذا ما الغَيْمُ لطرفةَ بنِ العَبْد

(من الطويل)

وإنّا، إذا ما الغَيْمُ أمسى كأنّهُ   سماحيقُ ثَرْبٍ وهي حمراءُ حَرجَفُ (١)

وجاءَتْ بصُرّادٍ، كأنّ صَقيعَهُ   خِلالَ البُيوتِ والمنازِلِ، كُرْسُفُ (٢)

وجاءَ قَريعُ الشّوْلِ يَرقصُ قبلَهَا   إلى الدّفْءِ، والرّاعي لها مُتحرِّفُ (٣)

نَرُدّ العِشارَ المُنْقِياتِ شَظِيُّها   إلى الحيّ، حتى يُمرِعَ المُتصيِّفُ (٤)

تَبيتُ إمَاءُ الحيّ تَطْهَى قُدورَنا   ويأْوي إلينا الأشْعَثُ المُتجرِّفُ (٥)

وَلَم يَحمِ أَهلَ الحَيِّ إلّا ابنُ حُرَّةٍ   وَعَمَّ الدُعاءَ المُرهَقُ المُتَلَهِّفُ

فَفِئنا غَداةَ الغِبِّ كُلَّ نَقيذَةٍ   وَمِنّا الكَميُّ الصابِرُ المُتَعَرِّفُ (٦)

---

١ – السّماحيق: مفردها السِّمحاقُ: الغيمُ الرّقيق. الثَّرْب: قطعٌ من الشَّحم شبّه بها الغيوم الرقيقة. الحَرجَفُ: الشّديدةُ.

٢ – الصُّراد: سحابٌ لا ماء فيه. الكُرْسُفُ: القطن.

٣– قريعُ الشوْل: فحلُ الإبل

٤ – العِشار: نوقٌ مضى على حمْلها عشرةُ أشهر. المُنْقِياتِ: النوق السمينة. الشّظيُّ: عظْمُ السّاق. يُمرِعَ: يكثُرُ فيه الزّرعُ.

٥ – الأشعثُ: المغبَرُّ. المُتَجرِّفُ: الذي جرفت الأيامُ مالَه.

٦– الكميّ: الشّجاع.

قصائد مغنّاة

وشاية

شعر نزار قبّاني. لحّنها الأخوان الرحباني، وغنّتها فيروز عام (١٩٥٦)

أأنْتَ الذي يا حبيبي .. نَقَلْتَ   لِزُرْقِ العَصافيرِ أخبارَنا؟
فجاءتْ جُموعاً جُموعاً   تَدقُّ مناقيرُها الحُمْرُ شُبّاكَنا
وتُغْرِقُ مَضْجَعنا زقزقاتٍ   وتَغمُرُ بالقَشّ أبوابَنا
ومَنْ أخْبَرَ النَّحْلَ عَنْ دارنا   فجاءَ يُقاسِمُنا دارَنا
وهلْ قلْتَ للوَرْدِ حتّى تَدلّى   يُزَرْكِشُ بالنّورِ جُدرانَنا ؟
ومَنْ قصَّ قِصَّتَنا للفَراشِ   فراحَ يلاحِقُ آثارَنا
سيفْضَحُنا يا حبيبي العَبيرُ   فقد عَرَفَ الطّيبُ ميعادَنا

فقه لغة

فروق لغوية

بينَ الإنْشاء والفِعْل: أنَّ الإنْشاءَ هو الإحْداثُ حالاً بَعْدَ حال، منْ غَيْرِ احْتذاء على مِثالٍ، **ومنْهُ:** نَشَأَ الغُلامُ وهو ناشئٌ إذا نَما وزادَ شيئاً فشيئاً. **والاسمُ:** النُّشوءُ. **وقال بعضُهم:** الإنْشاءُ ابتداءُ الإيجادِ منْ غَيْرِ سَبَبٍ. أما الفِعْلُ، فيكونُ عنْ سَبَب.

بينَ الإنْصافِ والعَدْل: أنَّ الإنْصافَ إعْطاءُ النّصْف. والعَدْلُ يكونُ في ذلكَ وفي غَيْرِه.

بين الإنْظارِ والإمْهال: أنَّ الإنْظارَ مقرونٌ بمقدارٍ ما يقعُ فيهِ النَّظَرُ، والإمْهالُ مُبَهمٌ.

بين الإنْعامِ والإحسان: أنّ الإنعامَ لا يكونُ إلّا من المُنعِمِ على غيرِه، لأنّه مُتَضَمّنٌ بالشكر الذي يجبُ وجوبَ الدّيْن، ويجوزُ إحسانُ الإنسانِ إلى نَفْسِهِ؛ تقولُ لمنْ يَتَعَلَّمُ إنّهُ يُحْسِنُ إلى نَفْسِهِ ولا تقولُ مُنْعِمٌ على نَفْسِهِ، والإحسانُ متضمَّنٌ بالحَمْدِ، والنِّعْمَةُ مُتضَمَّنَةٌ بالشُّكرِ.

أخطاء

يقول بعضُهم (**وقدْ بتّ المسؤولُ في الأمر**)، وهو خطأ، والصَّواب: (**بتَّ الأمرَ**)، لأن فعل (**بتَّ**) يتعدّى بنَفْسِهِ. بَتَّ الشيءَ يَبُتُّه، ويَبِتُّه بَتّاً، وأَبَتَّه: قَطَعه قَطْعاً مُسْتَأْصِلاً. ويُقال: **لا أَفْعَلُه البَتَّةَ؛** كأنّه قَطَعَ فِعْلَهُ. وهي مصدر مُؤَكِّد، ولا يُستعمل إلا بالألف واللام.

ويقول آخرون: (**اعتذر منه**)، والصوابُ (**اعتذر إليه**)، من كذا، قال لبيدُ:

ومَنْ يَبْكِ حَولاً كاملاً فَقَدِ اعْتَذَرْ   إلى الحَوْلِ ثمَّ اسمُ السلامِ عليكما

فالعُذْرُ، هو رَوْمُ الإنسان إصلاحَ ما أُنكِرَ عَلَيْه بكلامٍ. فالاعْتِذارُ يكون من الذنب إلى آخرين.

واحة الشعر

سُليمى بِنْتُ المُهَلْهِل

سُلَيْمى بِنْتُ عَدِيٍّ بن ربيعةَ التّغلبيّ، المُلَقّب بالمُهَلْهِل. كانَ أبوها مِنْ أبطالِ العَربِ في الجاهليّة، وكانَ ميّالاً إلى اللّهْوِ والشُّرْب، لكنّهُ انْقطَعَ عنهما، ليثأرَ لأخيهِ كُلَيْب. ماتَ مأسوراً عام ٥٣١ للميلاد.

قالت سُلَيْمى ترثي أباها: (من الطويل)

أَعينيَّ جُودا بِالدُّمُوعِ السَّوافِحِ
عَلى فارِسِ الفُرْسانِ في كُلِّ صافِحِ
أَعينيَّ إنْ تَفنَى الدُّمُوعُ فَأَوكِفا
دَماً بارفِضاضٍ عِندَ نَوحِ النَّوائِحِ
أَلا تبكيانِ المُرتَجى عِندَ مَشهَدٍ
يَثُورُ مَعَ الفُرسانِ نَقعُ الأَباطِحِ
عَدِيّاً أَخا المَعروفِ مِنْ كُلِّ شَتْوةٍ
وَفارِسَها المَرْهوبَ عِندَ التَّكافُحِ
بَكَيْتُكَ إنْ يَنفعْ وَما كُنتُ بِالَّتي
سَتَسلُوكَ يا ابنَ الأكرَمينَ الجَحاجِحِ

وقالت كذلك: (من الكامل)

مُنِعَ الرُّقادُ لحادثٍ أَضناني
وَوَنى العَزاءُ فَعادَني أَحزاني
لَمّا سَمِعتُ بِنَعْيِ فارِسِ تَغلِبٍ
أَعْني مُهَلْهِلَ قاتِلَ الأَقْرانِ
كَفكَفتُ دَمعِيَ في الرِّداءِ تَخالُهُ
كَالدُّرِّ إن قارَنتَهُ بِجُمانِ
جَزعاً عَلَيه وَحُقَّ ذاكَ لِمِثلِه
كَهْفُ اللَّهيفِ وَغَيثَةُ اللّهفانِ
فَلأَبكِيَنَّكَ ما حَيِيتُ وَما جَرَت
هَوجاءُ مُعطِفَةٌ بِكُلِّ مَكانِ

من أمثال العرب

سَبَّكَ مَنْ بلَّغكَ السَّبّا

أي منْ واجَهَكَ بما قفاكَ بهِ غَيْرُهُ منَ السبِّ، فهو السابُّ.

إنّ البُغاثَ بأرضِنا يَسْتَنْسِرُ

البُغاث: ضربٌ منَ الطّيْرِ وفيهِ ثلاثُ لُغاتٍ: الفَتْحُ والضَّمُّ والكَسْرُ. والجَمْعُ بُغثان. قالوا: هو طيْرٌ دونَ الرّخْمة. واسْتَنْسَرَ: صارَ كالنَّسْرِ في القُوّةِ عندَ الصَّيْدِ، بعدَ أنْ كانَ مِنْ ضِعافِ الطَّيْرِ.

يُضربُ للضّعيفِ يَصيرُ قوياً، وللذّليل يَعِزُّ بَعْدَ الذُّلِّ.



ينابيع اللغة

الأَخفشُ الأكبر

عبدُ الحميد بنُ عبدِ المجيد، مَولى قَيس بنِ ثعلبة، الأخفشُ الأكبرُ أبو الخطاب. ولد بهَجَر بالبحرين، وسكن البصرة، مِنْ كبارِ علماءِ العربيّةِ. لقيَ الأَعرابَ وأخذَ عَنْهم، وكَانَ فِي دَوْلَةِ الرَّشِيْدِ.

والأَخْفَشُ لغةً: هُوَ الضَّعِيْفُ البَصَرِ، مَعَ صِغَرِ العَيْنِ.

هو أول منْ فسّر الشِّعْرَ تحتَ كُلّ بيتٍ، وما كانَ الناسُ يعرفونَ ذلك قبلَهُ، وإنّما كانوا إذا فرغوا من القصيدةِ فسّروها.

تَخَرَّجَ بِهِ سِيْبَوَيْه، وَحَمَلَ عَنْهُ النَّحْوَ، ولَوْلاَ سِيْبَوَيْه لَمَا اشْتُهِر، والكسائي، ويونس بن حبيب،

وعِيْسَى بنُ عُمَرَ النَّحْوِيُّ، وَأَبُو عُبَيْدَةَ مَعْمَرُ بنُ المُثَنَّى، وَغَيْرُهم.

وَلَهُ أَشْيَاءُ غَرِيْبَةٌ، يَنفَرِدُ بِنَقلِهَا عَنِ العَرَبِ. وكانت له آراؤه في اللغةِ المبثوثة في المصنّفات المعنيّة كـ(لسان العرب) لابن منظور، و(تاج العروس) للزبيدي وغيرهما من علماء اللغة.

توفي (١٧٧) للهجرة (٧٩٣) للميلاد.

من الطرائف الأدبية

ذهبَ أحدُ النَّحْويينَ إلى سوقِ الدّوابِ ليشتري حماراً فقالَ للبائع: «أريدُ حماراً، لا بالصّغيرِ المُحْتَقَرِ، ولا بالكبيرِ المُشْتَهَرِ، إنْ أقللتُ علفَهُ صَبَرَ، وإنْ أكثرتُ علفَهُ شَكرَ. لا يَدْخُلُ تَحْتَ البَواري، ولا يُزاحم في السّواري. إذا خلا في الطّريقِ تدفّقَ وإذا كَثُر الزّحامُ ترفّق». فقال له البائعُ: يا هذا، لا أملَ لكَ في طلبٍ كهذا، إلا أنْ يُسْخطَ حكيمُ القريةِ حماراً فأبيعُهُ لك.

قابلَ نحْويٌّ قريبةً لهُ لمْ يَرَها منذُ أشْهُرٍ، فسألها: «كيفَ حالُ والدِك؟» فأجابت: «مات من مَرَضه قبلَ أيّام»، فسألها: «وما كانتْ عِلّتُهُ؟»، فأجابت: «ورمتْ قَدَمَيْه»، فقال: «بلْ قولي قدماهُ»، فقالت: «ثم ارتفع الورمُ إلى رُكبتاهُ»، فقال: «بلْ قولي رُكْبَتَيْهِ»، فتابعت: «ثمّ جَحَظتْ عَيَنَيه»، فقال: (بل قولي عيناه)، فصاحتْ غاضبةً: اغربْ عنْ وجهي يا رجل، فوالله إنّ نَحْوَكَ هذا أشدُّ كَرْباً عليّ مِنْ موتِ أبي.



قصة

طيور لا تحلق



خالد عبد الرؤوف ماضي

فضّل أن يهدأ ويستكين داخل أسواره. يلملم أحلامه المبعثرة، خارج حدود الزمن و يعيد ترتيب كل المتناقضات. ينكمش، يتكور على ذاته داخل خيمة اللجوء. يحاول بشتى الطرق أن يجمع شتات أفكاره وكبرياءه المراق أمام المارة من كل حدب وصوب، زوجته وأطفاله توزع عليهم أطباق الشفقة. غريب عن الوطن أو الوطن عنه غريب. يجاهد لجمع كل ذلك تحت نقطة من ضوء عقله، فلا يقبض بيده على شيء.

تردّد نداء عبر مكبّر الصوت.. في حركة شبه آلية ناولته زوجته أدوات الطعام الفارغة. تشاركه عمق الجرح وتعرف أيضا أن الدنيا بأسرها لا تقوى على احتماله لكنهما يلوذان بالكتمان، وتولي من جانبها الصغار بالرعاية. بادرته قائلة:

– (يجب أن نتأقلم على الوضع من أجل هؤلاء).

خرج كباقي أفراد المخيم لينتظم في صفّ طويل للحصول على حاجاتهم الضرورية من الطعام. ولما حان دوره امتدت الأيدي إليه لتملأ فراغ أطباقه، نظر مليا.. ثم اجترّ خطاه ليمرّر على شريط عقله الحكاية من أوّلها، انها نفس الأيدى التي ما فتئت تبشّر بالكرامة للانسان وحقوقه، هى نفسها التي أجْبرته وأهله على الهجرة ليقبع تحت جدران التشرد في البلاد، دفين المآسي العابرة للحدود..

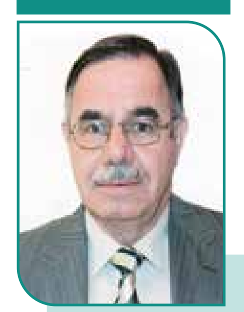
تتعدد الانتكاسات تحت رايات الإنسانية البراقة، يعبر البحر طلبا للنجاة فينقذونه وأطفاله من الغرق ويوزعون عليهم قطع الشكولاته! ثمّ يكون نصيبه خيمة في الغربة..!

أخيراً وصل إلى زوجته بما منوا عليه من طعام، ناولها إيّاه. حين مسّت يده يدها انبعث من قلبيهما حنين جارف للمنزل الذى ضمهما معا في الأوقات السعيدة المسروقة من زمن العولمة. نظرت إلى وجهه، وجدته رغم كل الإنكسارات يشرق بأمل لا يستطيع العالم كله أن يطفئه. ردد مبتسماً ومبدداً الصمت:

– أطعميهم وتعالي بهم كي نحكي لهم عن معنى وطننا والبيت.



نقد



د. سمر روحي الفيصل

قراءة في
(طيور لا تحلّق)

عشنا زمناً ونحن نتفاعل وجدانيّاً مع أدب المخيم روائيّاً وقصصيّاً، وها هو خالد ماضي يُذكّرنا به من جديد في قصّته «طيور لا تُحلّق». ولكنّ المخيَّم الجديد خارج الوطن وليس داخله كما توحي القصّة. بدأت القصّة بشخصيّتها التي فضّلت الهدوء في هيئتها الخارجيّة، والبوح في دخيلتها. راحت الشّخصيّة في هذا البوح الشّفيف تتكوَّر داخل ذاتها في خيمة اللّجوء لعلّ عقلها يُقدّم لها مسوّغاً منطقياً لحال اللجوء، فلا تصل إلى شيء؛ لأنّ اللجوء غير منطقي. الزّوجة مثل زوجها تلوذ بالكتمان في هيئتها الخارجيّة، ولكنّها في دخيلتها تشارك زوجها في الجرح، وتسعى إلى إبعاد أطفالها عنه.

أمّا المشرفون على المخيم فهم يتذرّعون بتقديم العون والطّعام وقِطَع «الشّكولاته» في المخيّم، وبالتّشدُّق بحقوق الإنسان، التي أجبرتها وأسرتها على الهجرة، وهي التي وضعتها «تحت جدران التّشرُّد في البلاد». ركبت الشخصية وأسرتها البحر إلى هذه الدّول (طلباً للنّجاة)، فأنقذتهم من الغرق في البحر، ولكنّها وضعتهم في (خيمة في الغربة). وقد اكتملت اللّوحة حين عادت الشّخصيّة بالطّعام الذي قُدِّم لها. فقد رأت الزّوجة وجه زوجها، رغم الانكسار، (يُشرق بأمل لا يستطيع العالم كلّه أن يطفئه). لذلك طلب منها أن تُطعم أطفالها، وتأتي بهم ليشرح لهم حكاية الكبار حين يلعبون في ميدان وطنه وبيته.

قصّة (طيور لا تُحلّق) قصّة قصيرة لا تُجاوز مائتين وخمسين كلمة، ولكنّها قصّة فنّيّة ترصد اللّجوء الجديد إلى البلاد الأوروبيّة، عبر البحر من خلال الصّورة، التي رسمتها لمصير أسرة بعد إنقاذها من الغرق، ووَضْعها في أحد المخيّمات. لعلّ القصد الفنّيّ من هذه الصّورة هو الإيحاء بخيبة الأمل في نفوس المهاجرين الجدد. فقد هاجروا وهم يحلمون برغد العيش في الدّول، التي تصف نفسها بالإنسانية، فإذا المخيّم مصيرهم، وإذا أحلامهم تكاد تتبدَّد فيه. ولكنّني أعتقد أنّ هذا القصد الفنّي ليس وحيداً في القصّة. فهناك الأمل في تغيير هذه الحال، وهناك الأولاد الصّغار الذين يجب أن يفهموا حالهم الجديدة أيضاً؛ حتّى يتمكّنوا من حَمْل راية الأمل التي حملها آباؤهم وأمّهاتهم.

التّعميم من ميزات هذه القصّة. فقد لجأ خالد ماضي إلى السّارد العليم القادر على رسم اللّوحة، وتعميم محتوياتها. لذلك رأيناه يبتعد عن تسمية الشّخصيّات، وعن تحديد المكان القصصيّ، بغية القول إنّ هذه الصّورة هي صورة اللاجئين إلى الغرب جميعاً، وليست صورة أسرة ما هربت من بلادها، وانكسرت أحلامها حين وصلت إلى بلاد، اعتقدت أنّها البلاد التي حلمت برغد العيش فيها. وجودة اللّجوء إلى هذا السّارد العليم تجلّت أيضاً في قيادته سياق القصّة إلى نوع من المفارقة. إذ إنّه قدَّم الزّوج وزوجته في هيئة الكبار، الذين يدركون حالهم الجديدة، دون أن يُصرّحوا بها، وصورة الأولاد الصّغار الذين يحتاجون إلى الطّعام وحده. ولكنّ ذكاءه الفنّيّ جعله يخالف السّياق، الذي يقود إلى يأس الزّوج والزّوجة، وسكوتهما من أجل أطفالهما، فيطرح الأمل في أن تتغيّر هذه الحال، وضرورة مشاركة الأولاد في فَهْم الحال الجديدة ليحملوا هذا الأمل أيضاً. وهذا نوع من المفارقة، انتهت القصّة إليها دون أن يوحي سياقها بها.

لا أشكُّ في أنّ لغة هذه القصّة ميزة أخرى. فهي لغة سليمة قادرة على تصوير دخيلة الزَّوج، والاكتفاء بجملتين حواريّتين، تدعو الأولى إلى وجوب التّأقلُم مع الوضع الجديد، وتدعو الثّانية إلى ضرورة إشراك الأولاد في الحال الجديدة. ولا تحتاج القصّة القصيرة إلى أكثر من ذلك لتُلبّي حاجة عنوانها الدّال على «طيور لا تُحلّق» في الواقع غير الفنّيّ، ولكنّها قادرة على التّحليق في الواقع الفنّيّ القصصيّ.

حالة التباس

د. أماني محمد ناصر

لقد بدأتْ تكذب علينا!!! هكذا بدأ محمود حواره مع إخوته سامر ورهام وسهام المجتمعين للغداء في منزل أخيهم أحمد.. انتفضت رهام قائلة:

– الأم لا تكذب ومن المعيب أن تتهمها بذلك.. ردّ عليها سامر بحزم:

– لقد أنكرت البارحة أنكِ أعطيتها مبلغاً من المال! السؤال هو فقط لماذا تفعل بنا هكذا!!!

أجابته رهام بتهكّم واضح:

– أنت تكذب، لأنّ فرحتها كانت لا توصف بهذا المبلغ، ثمّ قد تكون احتفظت بالخبر لنفسها، فما لك وما لها ولماذا تسألها؟ أنت بذلك تفسد علاقتها بنا كأم وأبناء، والأم تحب لمّة أبنائها حولها وأحاديثهم وحواراتهم بين بعض وبينهم وبينها.. من المعيب جداً أن تؤذي روح أيّ أم، أن تبكيها، أن تدمعها أو تجعلها تقلق من أمرٍ ما.. الأم روح السماء على الأرض، بغيمها ومطرها.. لها كرامتها وقدسيتها وأنا أحذرك للمرة الأخيرة أن تتفوه بكلمة لا تليق بها، وعليك الاعتراف بأنك تكذب علينا!! قال محمود مؤكداً كلام سامر:

– بل هي من أصبح يكذب علينا يا رهام.. البارحة اتصلتْ صباحاً بي، ودعتني أنا وزوجتي وأولادي للعشاء عندها في المنزل، ولا تتصوري مدى فرحة الأولاد بزيارة جدتهم وأولاد عمهم، الذين يسكنون مع أبيهم وأمهم في منزلها، ولكِ أن تتصوري مدى الجرح الذي أصابنا حينما وصلنا إلى منزلها، وبدأنا نطرق الباب ونرنّ الجرس دون أية إجابة، اتصلتُ بأخي سالم كونه يقطن معها هو وزوجته وأولاد، فكان هاتفه خارج التغطية، خفنا كثيراً عليها، وحينما هممتُ للاتصال بالمنزل للاطمئنان إليها، فوجئنا جميعاً بعودتها من الخارج وعلامات الاستهجان والاستغراب بادية على وجهها مبادرة بالقول:

– ماذا حصل؟ ألم أقل لكَ لا تأتِ دون موعد؟

– دون موعد؟ يا أمي لقد دعوتني صباحاً أنا وزوجتي وأولادي للعشاء في منزلك!!

– أنا من دعاك للعشاء؟ متى؟ وكيف؟

لم أجبها، اعتذرتُ منها وعدنا للمنزل، وفي طريق عودتي كل حديثي كان اعتذاراً لزوجتي وأولادي الذين لم يقبلوا اعتذاري ولم يبرروا لها فعلتها، بل اتهموني أنا بالكذب، فلماذا فعلَتْ ما فعلتْه؟!! كما قال سامر، السؤال هو فقط لماذا تفعل بنا هكذا!! هل لأنّ...

قاطعته رهام:

– ربما كنت تحلم أنها دعتك للغداء، أو ربما كنت تأمل ذلك، لأن.. قاطعها سامر:

– رويدك رويدك يا رهام، منذ متى لم تلتقِ بأمك؟ منذ متى؟

رهام: أأأأأ أنت تعلم أنني.. أنني.. في الواقع أنا.. أنا في الواقع.. حقيقة..

– وهنا تحدثت سهام للمرة الأولى موجهة حديثها إلى رهام:

أنا سأجيب.. منذ عدة شهور يا رهام، وأنتِ بالكاد كنتِ تتصلين بها، كنتِ مشغولة بالتحضير لمؤتمركِ الأخير..

– ولكن.. تقاطعها سهام:

– لقد اتصلت أمي يوماً تريد القليل من السكر، وحينما أرسلتُ لها ابني مع السكر، أنكرت ذلك، وأصرّ ابني وبسبب إصراره غضبت وطردته، وفعلاً السؤال هو فقط لماذا تفعل بنا هكذا!!!...

رهام: أنتِ تبالغين ربما ابنك استفزها، أنتِ تدركين كم هي حنونة ومحبة وخيّرة وهادئة، ومن الصعب استفزازها.. هي لم تفعل مثل مثيلاتها، لم تتزوج ثانية بعد وفاة والدنا، على الرغم من أنها كانت صغيرة حينها وجميلة جداً، إضافة إلى تربيتها الرائعة لنا وعملها بكل شيء، بالبيوت، بالخياطة، بالمطاعم، فقط لتؤمّن لنا حياة كريمة ومستقبلاً مشرقاً، فها هو محمود طبيب ناجح، وها هو سامر محامٍ مشهور، وها أنتِ مهندسة رائعةٌ و.. بصراحة؟ أعتقد أنّ ابنك استفزها.

سهام: لا.. هو لم يكذب ولم يستفزها، بل أمُّنا من كذبته واستفزته، وأنتِ تنكرين ذلك يا رهام.

بغضب تجيبها رهام: أنتِ مجنونة، كيف تتهمين أمك بالكذب وأنتِ أكثر واحدة دللتها فينا؟

– على رسلك، إضافة إلى ذلك صارت تنكأ جراحنا، ربما لأنها تريد أن تشغل نفسها بشيء جديد بسبب الفراغ، لكن لا أن يكون على حسابنا.. ألم تسمعيها البارحة كيف سألتني عن صديقتي لمى، وهي تعلم أنها توفيت منذ شهر وتعلم مدى تعلقي بها؟ فلماذا تستفزني بما حصل لصديقة طفولتي وتقهرني وتنكأ جرحي بهذا السؤال؟ ما الغاية من ذلك قولي لي.. هيا قولي لي.. يتدخل أحمد قائلاً:

– باختصار هي تحاول تفريقنا بأفعالها، تكذب علينا بأسئلتها الغريبة، لم أتوقع أنّ الأم الحنون الرقيقة تصبح قاسية، كاذبة!!

تصرخ رهام: اصمت يا أحمد أرجوك، فأمي ليست بكاذبة!!

يضرب أحمد قدمه على الأرض قبل أن يجيب بصوت مرتفع: أنتِ لم تتعرضي لما تعرضنا له منها في الفترة الأخيرة!! نحن فقط نسأل لماذا تفعل بنا هكذا!! يصرخ سامر: اهدؤوا!!!!

يقطع كل هذا الضجيج صوت رنين جوال رهام، ترد مرتبكة ثمّ تنقل نظرها بين إخوتها وتركز على محمود قائلة بحزم وقلق:

– أمنا في المشفى، نقلها أخونا سالم. في المشفى التفّ الجميع حولها، نقّلتِ الأم بصرها بينهم جميعاً، بدءاً بالطبيب، مروراً برهام وسهام وأحمد ومحمود وسامر وانتهاءً بسالم، ثم وجّهت حديثها لرهام سائلة إياها:

– أين رهام؟

وسط ذهولها وذهولهم، وصمتها وصمتهم المطبق، تلقوا من طبيبها سبب إنكارها كل ما حصل بالواقع عبر سؤاله الصادم لهم: منذ متى تعاني والدتكم الزهايمر؟!!!



نافذة ضيقة


ممدوح عبد الستار

بوابة زجاجية ضخمة، أقف قبالتها برهة، أتلفت، ربما يباغتني حارسان قويان، ليس ثمة أحد، لا بد من الدخول، لا أحد على الإطلاق.

– أجري

بحركة دائرية، أتلفت بذهول، أنتظر لحظات، أستعد، ثم أمرق إلى البوابة الزجاجية الضخمة، ألتصق بها، شعور قوي مخيف ينتابني.

– أنتبه

أمسك البوابة الزجاجية بلطف، ترتعش يدي، وأشعر بوجع لا تقوى عليه، تدلتْ بعدها بجواري، أحاول أن أمسك البوابة، أتردد، أتراجع، أستجمع قوتي، أتردد، أتراجع، أتشجع، وأحاول أن أفتح البوابة الزجاجية بلطف، حتى لا تصدر صوتاً، ربما يكون الحارسان نائمين، استطعتُ أن أفتح فتحة صغيرة، تكفي أن أحشر رأسي، تلفح وجهي نسمة باردة، كانت حبيسة زمن الصقيع، فغسلتْ قيظ الزمن الساكن في عيني الغائرتين، ومسحتْ عن وجهي وجسدي النحيل انكسارات، ظلتْ تلازمني منذ ولادتي.

– ماذا لو دخلت، وتحسست الأشياء؟

– الفرصة أمامك

– ربما يباغتني حارسان قويان

– لديك القدرة على كسب الجولة

– ربما يباغتني حارسان قويان

أمد «بوزي» من الفتحة الصغيرة، أنفي مستسلم للرائحة الهاربة إلي من الداخل، قشعريرة، جعلتني أفتح البوابة الزجاجية على مصراعيها، أنتظر لحظات، أرتكن على البوابة الزجاجية، أغمض عيني، تصطك أسناني من برودة فجائية، أتعجب للآن، لم يباغتني حارسان قويان، خطوة، وأكون في الداخل، حاولتُ أن أنقل خطوتي، دوار في رأسي، وصور مبعثرة في عيني، أحاول ثانية، لا أستطيع، أرتكن، وألصق وجهي بزجاج البوابة الزجاجية الضخمة، انتقلتْ دمعتان على الزجاج، لا بد من الرجوع، أقاوم يأسي.

– ارجع من حيث أتيت..

– تائه لا أعرف طريق العودة، كل ما أعرف أني أتيت.

جلستُ مرغماً– مادمت لا أستطيع أن أخطو تلك الخطوة– لأزيح عن جسدي النحيل متاعب الرحلة، التي لم أعرف بدايتها، تحسستُ ساقي بحسرة، الطنين جعل من رأسي قطعة من الحديد الصدئ، لا يقوى جسدي على حمله، القيظ ينفرني حتى من نفسي، أخلع جلبابي المثقوب، تنكشف عورتي، فأعدل من خلع الجلباب، يغلبني النعاس، أتمدد، صلدة هي الأرض، أكنس حبيبات الحصى الكبيرة، أضع يدي وسادة، أحاول أن أنام، أقوم مفزوعاً، ربما يباغتني حارسان قويان.

– ألا يوجد من يساعدني، أو يحملني للدخول؟

آتـــأوه، أتنهد بحرقة، أمسك البوابة الزجاجية، وأحاول أن أنهض، باءت محاولاتي بالفشل، لا بد من الدخول، أنفخ دخاناً مسموماً، ونشاز في القلب يغمرني، أغمض عيني، وأكور جسدي النحيل، وأحدفه، صدري يعلو، يهبط، أنتظر لحظات، أفتح عيني بلهفة، أتحسس ساقي، أستطيع التجوال، ليس ثمة أحد، أقفز في الهواء كبرغوث، أصلح هندامي، أمشي بحذر، أرى مرآة جانبية، وعملاقاً يبتسم لي، أبادله البسمة بفتور، يدعوني أن أضحك، أضحك ضحكة بلهاء، ثم يعلو صوت ضحكاتي تلقائياً، وأبصق في المرآة، أتأمل، الألوان تتداخل تصنع لوحة نادرة، أبحث عن اللون الفضي هناك، إنه النهر، أحس بعطش، أرتوي بكفي، يداعبني النعاس، فألقي الجسد النحيل المتعب على الأعشاب الطرية، أسمع صوت البلابل، العصافير والأعشاب الطرية جعلتني أنام نوماً عميقاً، أفيق على نقر بلبل جميل في جبهتي العريضة، أقوم أنفض جلبابي، أحس بامتلاك هذا المكان، أجلس أمام النهر، أداعبه، وأحدفه بالحصى، تداعبني فكرة الاستحمام، أحسستُ بارتياح، وأنا أحضن النهر، وأغوص فيه، أبحث عن جلبابي، أرتعد خوفاً، ربما رآني الحارسان، أستطيع الهروب دونما خوف على شيء، أنتظر، والخوف مصلوب بدقات الزمن الرتيبة، أنسى خوفي، وأغني برجفة، تشاركني البلابل والعصافير، للآن لم يأت الحارسان، أدور، وأنسى نفسي في الدوران، أشرب فرحي، أترنح، وأنا ألف، كدتُ أقع، تمسك يدي، أتحسس اليد برجفة، أعتقد أنها للحارسين.

– هذه نهايتك.

– المواجهة.

وأنا ألف، أراها، لحظات دونما حركة، فاتح الفم، تبتسم وتشدني إليها، دائرة حولنا من الحسناوات في لمح البصر، أخبط رأسي حتى أصدق، أنسى، أعبث بشعرها المسترسل، أحس بجوع، انفضتْ الدائرة بغمزة من عينيها، أتمدد فوق الأعشاب الطرية، بجواري تداعبني، أقوم، وأحاول أن أساعدهن في عمل شيء، تمنعني بلطف، أخطف قطعة لحم خلسة، وأضعها بفمها الصغير، تضحك وتعطيني إناء مليئاً، أشربه، وأقوم، أدعوها للسير قليلاً، وأرجلنا تغوص في الأعشاب الطرية، قالت: ماذا تحب؟

– أن أنطلق في الفضاء الرحب.

أومأتْ، وقفتُ برهة أمام الإسطبل، دخلتْ الإسطبل، وركبتْ حصانها، ثم قالت، وهي تشير بأناملها الرقيقة: هذا (طائر) حصانك.

مشينا بإيقاع منتظم في البداية، ثم أسرعتُ خطواتي، رغبة ملحة تدفعني للوصول إلى بداية البراح الممتد، تلاحقني، حبيبات العرق تصنع خطاً من بداية رحلتنا، تقف تعباً، وتستظل تحت شجرة المانجو العالية، أنظر خلفي، نزلتْ، وألقتْ بجسدها البض، واحتضنتْ الأعشاب الطرية، وقفتُ، نزلتُ، وألقيتُ بجسدي النحيل تحت ظل شجرة الجميز العتيقة، أنين متقطع يعلو شيئاً فشيئاً مع أنفاسي اللاهثة المتعاقبة، ليس ثمة أحد، يقشعر جسدي، فقاعة كبيرة من هواء مترب أدور فيها، أحاول ركوب الحصان، يستوقفني الأنين، يعلو أكثر، يعذبني، أسمعه بوضوح، أقوم مفزوعاً على صوت أمي الكسيحة، ألملم جلبابي، أخلعه، أناولها كوب الماء، أفتح نافذة حجرتنا الضيقة.



حواء تتذكر

ترجمة: أميرة الوصيف
تأليف: توني موريسون*

١

(سُلخت من غصن فاكهة، قد كان فقد رونقه واخضراره/ يداي دافئتان بفضل حرارة/ ثمرة التفاح/ نار مشتعلة وهمهمة/ وها أنا أقضم ثمرتي الشهية حتى آخرها/ وكيف لي أن أصف كيف كانت؟/ مذاقها! آه مذاقها!/ أغشى عيني/ وقادني بعيداً/ بعيداً جداً عن تلك البساتين المخصصة لطفلة/ إلى تلك البراري الواسعة الأكثر عمقاً من النداءات العُلوية).

٢

(كم أود لو أفعل ذلك مرة أخرى/ أن أكون المرفأ، وأن أكون البحر/ أن أُحَرِّر النسيم، وأن أمتطي العاصفة/ أبتهج لما أنجزته، وما مررت به/ لأقترب من القمة؛ فأصعدها/ لأقترب من القمة؛ لأكونها!).

(شخص ما ينحني بالجوار!/ ويَلمح ما ذرفته عيناك من دمعات مالحة/ حينها، عليك أن تنتظر مُتلهفاً/ لسماع كلمات الحب والحكمة/ وربما أخرى تتظاهر بتوبيخك/ أو تهدئة روعك حول يومك الكارثي/ الصمت يعجن خوفك برمادِ نجم متهاوٍ/ هَبَط للأسفل/ وحجب الحجرات هنا، وهناك/ أنت تُساند قلبك حتى تنجو، حتى تبقى/ ولكن لا إشارة ولا دليل في طريقك الضيق/ ثم يُداعب النسيم جسدك، ودمعاتك الحارة/ وحينها تتذكر صرخة قوية، صرخة واضحة: لن تموت مجدداً/ مرة أخرى تعرف/ أنك لن تموت مُجَدداً!).

(فتى بالغ نائم هناك/ وصافرة مُعَلِّمه هناك/ السواحل البيضاء يُلاطفها الهواء العليل/ أبواب رحبة مفتوحة على مصراعيها/ عندها يكون الوداع كلمة ثقيلة جداً/ للوقفة المثالية لحبة القمح/ تتطلب وقتاً كافياً لكي تسكب/ رحيق امرأة بنكهة المطر/ امرأة تتذكرها وأنتَ على متنِ قطار).

* توني موريسون: روائية أمريكية وكاتبة مقالات ومحررة وأستاذة جامعية. كانت أول امرأة أمريكية من أصل إفريقي تفوز بجائزة نوبل في الأدب. عند نشر روايتها الأولى، (العين الأكثر زُرقة ١٩٧٠)، تم الاعتراف بموريسون باعتبارها واحدة من أقوى الأصوات وأكثرها تميزاً في الأدب. فازت روايتها (محبوبة) عام (١٩٨٧)، بجائزة بوليتزر للرواية، وحصلت على لقب أفضل عمل روائي أمريكي في أواخر القرن العشرين من قبل صحيفة نيويورك تايمز في عام (٢٠٠٦).


أم درمان

أدب وأدباء

- القصة القصيرة إشكالية فنية في غياب النقد
- هارولد بلوم.. من أكثر النقاد نفوذاً وتأثيراً
- د. حامد عبدالفتاح جوهر (عالم البحار)
- عبدالخالق الركابي يتعامل بحنكة مع التجريب في بناء رواياته
- ملك عبدالعزيز.. عالم البوح الهامس
- علاء الديب شعاع نور أدبي
- محمد صالح البحر: النسيان لا يليق بالمبدع الحقيقي

تخالف بروح تجريبية السرد المألوف

القصة القصيرة إشكالية فنية في غياب النقد


د. محمد صبيح

تعدّ القصة القصيرة من الأجناس الأدبية الصعبة، وذلك من منظور التقنيات والأسلوب، وكان أكبر تحدٍ أمام حالتها الأدبية هو سؤال: (كيف نترجم المعرفة أو المعلومة إلى حكي أو قص؟)، كما عبر عن هذه القضية هايدن وايت، وكيف نحول التجربة الإنسانية إلى أنساق من المعاني والمعرفة والمتعة، على شكل نمط ثقافي مرتبط بالزمان والمكان؟ من هنا كان السرد لتحويل اللغة إلى صيغة أدبية، بطريقة تتجاوز حدود الحديث العادي إلى لغة التخيّل والتقنيات الدلالية والإيحائية، وغيرها، من خلال تحويل التجارب والأحداث والأفكار إلى حكي وشخصيات، تشكل في النهاية قصة قصيرة.

لذلك نركز على بنية القصة؛ فمفهوم البناء، يتمحور حول صياغة الأشياء والأحداث من الحياة العادية بصيغة بنيوية أخرى كما يقول شكلوفسكي. (إخراج الشيء من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء، وتجريده من تشاركاته العادية). أي أن يصبح للأشياء وجود جديد في بنية جديدة، وهذا الإخراج يؤدي إلى تغريب الشيء (حسب شكلوفسكي)، في هذا التغريب يكمن الفن– العمل الأدبي– فهذه العملية تستخدم الخيال من خلال استخدام صور الاستعارة والانزياحات الدلالية.

وبرغم وقوف (كروتشه) القوي ضد الأنواع الأدبية، بحجة أنها تجزئ آثار الفنان (الكاتب)، بدل اعتبار أعماله كلّاً متكاملاً عابراً للأجناس، والحجة الأخرى لكروتشه، هي أن هذه الأنواع تطورت أيضاً، بمعنى أنها لم تبقَ كما هي من خلال تجدد وابتكارات المبدعين، ولا يمكننا إنكار تطورها اللافت، الذي حققته خلال العقود السابقة. وبرغم اعتبار المحافظين على نظرية الأخبار على أنها نهائية وقاسية في التصنيف، من خلال سلب الكاتب أحقية التجريب والابتكار، ولكن هذا لا يعني الخلط بين الخاطرة والقصة أو التداعيات السردية المنفلتة من أي حدث وفكرة.. وهذه الأدبية الأجناسية، تتمثل في أفق انتظار المتلقي الذي ينتظر تحديد ماهية ما يقرأ، كما يقول تودوروف (إن الكاتب يستبطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبي لديه نموذج كتابة).

هكذا ندخل إلى القصة القصيرة كملاذ لم يعد يرتاده الكثيرون لصعوبة الخوض به أولاً، ولعدم تقبله بشكل أكبر من القراء، برغم أنه يمثل خياراً أدبياً ممتعاً وجيداً،

من هنا نرى أغلب الكتاب يبدؤون في كتابتها، ثم ينتقلون بشكل كلي إلى كتابة الرواية، وذلك لأسباب كثيرة، ومن أهمها القدرة على رصد حيوات بكاملها وعرض سلسلة من الأفكار المرتبطة بها، وبالتالي تقديم جزء من ذواتهم.

يتفق أكثر النقاد على عدم وجود تعريف محدد للقصة القصيرة، وذلك لحداثتها ولتشابهها بالرواية، كما يرى بعضهم عدم وجود قوالب جوهرية محددة لها، حسب كونور، ما يجعل الكاتب أكثر مرونة وحرية في التطرق إلى ابتكارات سردية جديدة، ويعطيه حرية أكثر في طريقة صياغة الفكرة. إن عدم تحديد تعريف أو ماهية للقصة القصيرة وضعها في مطب النقاد، فلم يعد الكثير من النقاد قادراً بحدسه أو نظرياته التي يتسلح بها على رصد إبداعات القصة القصيرة من منظار الناقد، بل أصبح يتجه نحو الوصف الشكلي لماهيتها وبنيتها، متخلياً عن الدخول في مناقشة الشكل التجريبي والتأويلي لها. وعلى رغم تعدد مفاهيم البنية السردية، فهي عند فوستر مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التعاقب والمنطق والسببية أو الزمان والمنطق في النص السردي، وعند موير تعني الخروج إلى الأدبية، من خلال تغليب الصياغة وأحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر.

لذلك نسأل: هل نتجه إلى الشكل والمضمون بالطريقة الهيجلية التقليدية؟ وأي النظم الشكلية هي المقصودة؟ وإذا كان هناك انطباع أولي لدى الناقد فيجب أن يطوره من خلال تفاعله مع النص كوحدة إبداعية متكاملة، خاضع لتنفيذه حسب ثقافة الناقد وموهبته في رصد التحولات البنيوية والاختلافية والسردية في النص، من أجل مواكبة الكتاب في محاولاتهم التجريبية ورصدها كمحاولات إبداعية.

يعتبر إدجار ألان بو من النقاد المؤسسين لنظرية القصة القصيرة، من خلال أعماله عن الكاتب الأمريكي هوثرن، حيث يقول (إن الفنان الماهر عندما يكتب قصة لا يلجأ إلى تحوير أفكاره حتى تساير أحداث القصة، بل يعمد إلى ابتكار القصة ومزجها ببعضها)، ولم تتماثل طرائق كتابة القصة القصيرة الأمريكية والروسية والأوروبية، فالأساليب الأمريكية تعتمد على المفاجآت الختامية، حيث تبنى القصة على شكل لغز بخلاف غيرها.. ولكن يمكننا القول إن أيّاً من النظريات النقدية المعروفة، لم تكن سبباً واضحاً لنمو الاتجاهات العديدة للبنيات الداخلية للقصة القصيرة، وهكذا توجد أطراف ثالثة تدعم وجود بعض المحددات لكتابة القصة القصيرة، تميزها عن الرواية أو الأجناس الكتابية الأخرى، والتي لم يتطرق إليها أحد في بداياتها.

وإذا كان كاتب القصة القصيرة لا يتخذ قالباً محدداً لكتابتها، فإن كثيرين تنوعوا في أساليب كتابتها، فالتشويق السردي على مختلف مستويات القصة كما عند تورغينيف الذي كتب بهذه الطريقة، وبذلك اختلف عن الطريقة السابقة التي لا تعني التشويق بل الاعتماد على البنية السكونية، وطور تقنية غوغول الذي ابتكرها والتي تتجلى باستخدام الحوارات في البنية السردية، والتي ساهمت في كشف مغزى القصة، كما دفع غوغول بالقصة القصيرة خطوة واسعة حين ابتعد بها عن الرومانسية، وعن اللغة التزينية ونزل بها إلى الحياة اليومية بشكلها البسيط والعابر. وموباسان أضاف موضوعات الجماعات المغمورة، وقد بدا ظاهراً تأثير تشيخوف بهذه الميزة وكان صاحب أثر كبير في تطور القصة القصيرة، كما كان ذا تأثير بالغ في أغلب من جاء من بعده؛ لأنه كان يحرص على الاستفادة من الحياة بوصفها المصدر الأول في نظره للتجربة الإنسانية الخصبة. ولكن الكثير من الكتاب استخدم تقنيات مختلفة ومختلطة كما عند جيمس جويس وهمنغواي، والمتمثلة في الخلط مع النمط المسرحي والدرامي للبنية السردية، كما جاءت قصص رايدر كبلنغ مغلفة بطيف البطولات الوهمية البعيدة عن واقع الحياة، وبالكثير من الدروس والعبر.

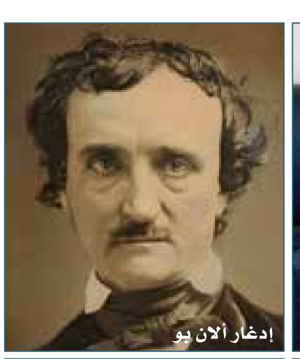
لكن، لا يمكن أن تبقى القصة القصيرة هكذا مشرعة على الغياب النقدي، ولا بد من إيجاد آليات وملامح تبلور أجناسيتها، وهكذا نستطيع العبور إلى بعض المحددات التي أشار إليها العديد من النقاد وخاصة من خلال تقريب تعريف محدد لها، حيث يرى ادغار ألان بو أن أساس القصة القصيرة هو تميزها بوحدة الانطباع، وأحادية الحدث والزمن والشخصية، أما الناقد الإنجليزي ألان فورستر، فيرى الحكاية أساساً للقصة القصيرة، وفي

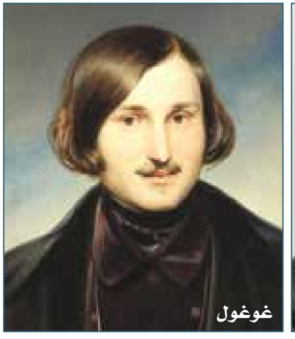
توقف بعض النقاد عند عدم وجود تعريف محدد للقصة القصيرة لحداثتها وتشابهها بالرواية

الأسلوب الأمريكي في القصة القصيرة يعتمد على المفاجآت الختامية


عبدالله خليفة ركيبي

جيمس جويس


إدغار ألان بو

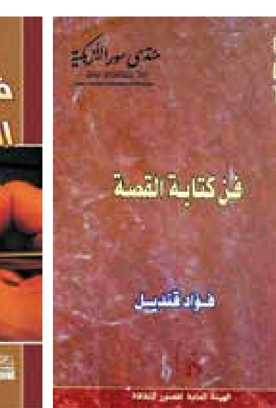

غوغول

رأي القاص الإنجليزي سومرست موم أن القصة قطعة من الخيال لها وحدة في التأثير، وتقرأ في جلسة واحدة. إن معظم هذه الآراء النقدية، تلح على ضرورة توفير وحدة الانطباع ووحدة الشخصية والتركيز.

ويُعلي الناقد الإيرلندي فرانك ألافور شأن القصة، فيرفعها من الحالات النثرية إلى الحالات الشعرية، فهي تعبر عن موقف الفنان من محيطه، ولذا فهي تقترب من التجربة الفردية التي تمتاز بها القصيدة الغنائية، وأن أبرز خصائصها هو وعيها الشديد بالتفرد الإنساني، وعربياً نجد الكثير من التعريفات والتحديد لعناصرها ، إذ يعد الدكتور عز الدين إسماعيل القصة القصيرة صورة من صور التعبير الأدبي، التي نشأت في الآداب الأوروبية، ثم انتقلت إلى الأدب العربي الحديث، وبرغم حداثة نشأتها فإنها استطاعت أن تكوّن جمهوراً واسعاً من الكتاب والقراء.

ولهذا الانتشار السريع أسباب تعود إلى خصائصها الفنية وقضاياها الإنسانية التي تطرحها، وحاجة الإنسان للوصول إلى هدفه بسرعة. وفي رأي الباحث الجزائري الدكتور عبد الله خليفة ركيبي، أن القصة القصيرة هي التي تعبر عن موقف، أو لحظة معينة، من الزمن في حياة الإنسان، ويكون الهدف هو التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها.

لقد خضعت القصة القصيرة كغيرها من الأنواع الأدبية إلى الكثير من التطور ودخلت مراحل الحداثة وما بعدها، من خلال تخطي المألوف السردي واستخدام مضامين وأساليب سريالية وتجريبية، تنفتح على القصر والتكثيف والشعرية وعلى المزيد من التخيّل.







كتاب «فن القصة القصيرة»

فالقصة القصيرة بشكلها الفني المعاصر تتكون من عناصر وفنيات، وهذه العناصر جميعها تشترك في تشكيل الفنيات المتميزة للقصة القصيرة وهي كالآتي:

الرؤية، والحدث، والموضوع الذي يشمل الفكرة، ثم اللغة والتي تعتبر الوعاء الذي يضم كل الأفكار والصور، والتكثيف الذي يساهم في سرعة التشويق وأخذ اهتمام المتلقي من دون إغراقه بتفاصيل لا طائل منها، والشاعرية التي تعطي جماليات سردية مهمة، ولا ننسى وجود الشخصية، أما الوصف فيجب أن يقتصر على ما تفرضه العناصر الأساسية للقصة، حتى لا يطغى على هذه العناصر.

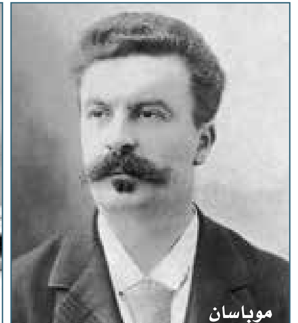
إن كل تلك العناصر، نعتبرها محددات اختيارية ليست بالضرورة شرطاً لتحقيق أجناسية القصة القصيرة، وهذا يعتمد بالطبع على براعة الكاتب في استنباط خياله وأسلوبه وتقنياته، وهنا يكمن جوهر الإبداع لدى الكاتب في تفرد أسلوبه السردي. ويبقى السؤال الملح: هل يمكن أن نستمر باستهلاك الموروث الكبير للقصة القصيرة من دون أن نجهد في تقديم تجارب مختلفة؟ فما نجده الآن من قصص قصيرة لا ترقى إلى أفضل مما قدم سابقاً، بل في معظمه يعتبر تقليداً مملاً له، فلا يكفي أن يكون لدينا حدث مهم، ولا يكفي أن تكون لدينا فكرة مهمة، فالقصة القصيرة هي كل متكامل لا يتجزأ، يجب أن تمتلك وحدتها الإبداعية بروح تجريبية جديدة تخترق حاجز السرد المألوف، وإلا ستكون تكراراً لما سبق..

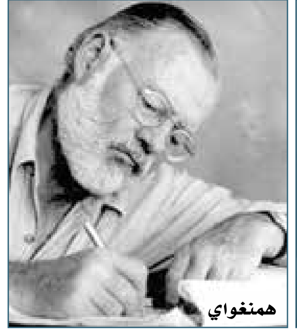
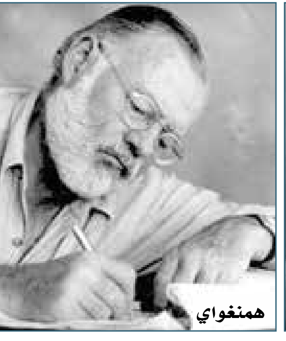
غوغول وموباسان وتشيخوف أضافوا إليها الحوارات والمضامين الجادة برؤية إنسانية

حصيلة الموجود من إبداعات في جنس القصة القصيرة يظل في معظمه تقليداً مملاً لا يواكب العصر


تشيخوف


عزالدين إسماعيل

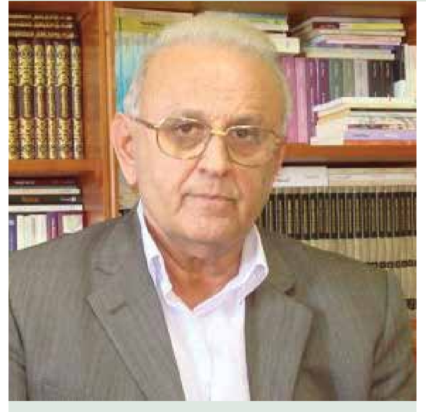

موباسان



همنغواي

متون

إلماحات منهجية

حول مشروعية القصيدة الحديثة



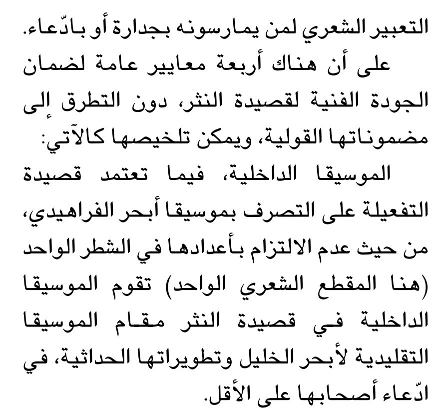
أحمد يوسف داوود

بشكل عـامّ، شملت (قصيدة الحداثة) منذ ولادتها فرعين اثنين: قصيدة التّفعيلة، وقصيدة النّثر. وقد لقيت قصيدة التفعيلة قسطاً أكبر من الشيوع والاهتمام النقدي، منذ أن ولدت رسمياً في نهايات عقد الأربعينيات من القرن الماضي.. وانصب جهدها البنائي الشكليّ على تأصيل التراث في المعاصرة، وعلى النزوع الملحمي، وعلى وحدة الشكل والمضمون، بينما انصب جهدها الدّلالي والمفهومي على كيفيات الاستجابة للتحدّيات، التي طرحتها العلاقات الجديدة بالعالم المعاصر في مرحلة الحرب الباردة.. وأخذ شعراؤها عموماً بنظرية (وظيفة الفن) واستبعدوا نظرية (الفن للفن).

أما قصيدة النثر، التي توافق ظهورها مع ظهور قصيدة التفعيلة، ونهض بها شعراء من لبنان وسوريا ومن العراق ومصر بشكل رئيسي، فلم تلق القدر ذاته من الشيوع والاهتمام النقدي، حتى بدايات مرحلة (ما بعد الحداثة) التي ولدتها ثورة الاتصالات (التكنو إلكترونية) بشكل عامّ.. وذلك برغم وجود منابر تعنى بها نشراً ونقداً منذ أوائل خمسينيات القرن الماضي، كمجلة (شعر)، ووريثتها (مواقف)، ورديفتهما (حوار)، وسواها..

وكـان أهـم شعراء النوعين المذكورين من القصيدة، يمتلكون في سياق مرحلة الحرب البـاردة وعياً أيديولوجياً متفاوتاً لمهمات قصيدتهم.. وبالتالي هم يطرحون طرقاً في الاستجابة للتحديات الاجتماعية والوطنية والقومية، المترتبة على علاقة مجتمعاتهم بالغرب والشرق في آن، ويظهر هذا جلياً في شعر كلٍّ منهم حسب رؤيته وموقفه وموقعه. وباختصار كانت القصائد المهمة من النموذجين تعني موقفاً جديداً إلى حدّ كبير من المجتمع والعالم، ومن مشكلاتهما ومتطلبات البقاء والفاعلية فيهما.

وفـي الأطـر الحضارية العامة الراهنة، يبدو هم البقاء الفردي المحض والاحتياجات الذاتية، كالحب وحرية الفكر والسلوك والمعتقد والتصرف، إلى آخره.. هي الهموم الطاغية على التعبير الشعري لمن يمارسونه بجدارة أو بادّعاء.



على أن هناك أربعة معايير عامة لضمان الجودة الفنية لقصيدة النثر، دون التطرق إلى مضموناتها القولية، ويمكن تلخيصها كالآتي:

الموسيقا الداخلية، فيما تعتمد قصيدة التفعيلة على التصرف بموسيقا أبحر الفراهيدي، من حيث عدم الالتزام بأعدادها في الشطر الواحد (هنا المقطع الشعري الواحد) تقوم الموسيقا الداخلية في قصيدة النثر مقام الموسيقا التقليدية لأبحر الخليل وتطويراتها الحداثية، في ادّعاء أصحابها على الأقل.

ومن جهتي، فإنني أرى أن (الجملة القولية) العربية الواحدة قد (تموسقت) تلقائياً وتطورياً عبر آلاف السنين من استعمالها.. وكان آخر تطوراتها هو (الفصحى) التي تحصلت بالاندماج التطوري التلقائي لسبع لهجات، من أصل نحو من مئة وثلاثين لهجة، وكان ذلك قبل الإسلام الذي جاء فعززها وأعطى أقوى صيغها التعبيرية حتى الآن: (القرآن الكريم).. وذلك التطور اللهجي المعتمد هو ما أكده العلامة الدكتور (جواد علي) في كتابه المهم: (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام).

وأعتقد أن على شاعر قصيدة النثر، أن يهتم بداية بتحقيق تلك الموسيقا الداخلية في قصيدته، بالعناية بالجملة الشعرية الواحدة، وبالإزاحات البلاغية فيها.. وهذا ينتج صورة شعرية جديدة في مستوى إبلاغي تصويري جديد، يتواشج مع الجمل التالية في المقطع الشعري، التي تنحو منحى ما سبقها في المؤتلف والمختلف منها.. وهذا يشكل نوعاً من البناء الأولي لاستهلال القصيدة النثرية، يؤهل شاعرها للانطلاق إلى بناء المقاطع التالية وفق ما سبق سعياً لتكاملها البنائي: بلاغياً فإبلاغياً، أو دلالياً بالأحرى.

وهذا يقودنا إلى قضية: البناء التكاملي للقصيدة، فالقصيدة المتميزة لا تحتمل الاختلالات في البناء، ولا الهذر، ولا مجانية الحشو التعبيري الذي يرهق الشعرية فيها، وهنا تبدو (السردية الشعرية)، وهي في رأيي جزء أساسي ومهم في القصيدة العربية، قديمها وحديثها.. هي محور تحقيق جودة القصيدة على قاعدة ترابط الجمل القولية الشعرية، ومحمولاتها التصويرية ذات الطابع التكاملي الإبلاغي/ الدلالي، مع كامل ما ينطوي عليه هذا من إزاحات بلاغية لإنشاء مستوى عالٍ من الدلالات الإبلاغية: الجزئية فالكلية العليا في القصيدة.

ويرتبط هذا كله بالتكامل التصويري الذي يتبدى لي، كما ذكرت في كتابي (لغة الشعر/ بحث في المنهج والتطبيق)، على أنه ليس تصويراً أحادياً يقوم على التشبيه، بل هو نوع من التصوير السينمائي/ الشعري الذي يحمل الدلالات المشهدية إلى تكاملها في دلالات عليا للقصيدة، بصرف النظر هنا عن صيغ تلك الدلالات التي يريد الشاعر توجيهها إلى المتلقي.

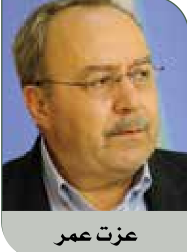
إلى جانب المحمولات الدلالية في نص (قصيدة النثر)، سبقت الإشارة إلى دلالات جزئية ودلالة أو دلالات عليا لمقاطع القصيدة، ثم للقصيدة ككل.. وهنا يلزم بعض التوضيح الموجز: إن القصيدة لا تكتب إلا تعبيراً عن حال من أحوال ذات الشاعر، لكنها في المقابل، تكتب كنوع من الرسالة الإبلاغية للمتلقي، الذي هو طرف رئيس في عملية الكتابة، بل يمكن القول: إن التعبير عن رؤية الشاعر لحال روحية/ إنسانية ما وإرساله الى متلقٍّ مفترض، هو المحرض الرئيس على كتابة أي عمل شعري.. فالمشاركة بين الشاعر/ المرسل والقارئ المرسل إليه، هي شرط نجاح (الكتابة/ الإرسال) والقصيدة، هكذا هي (رسالة إبلاغية) في نهاية المطاف. فهي تقتضي التعبير عن التشارك في فهم وتمثل (حالٍ أو أحوالٍ موضوعية جمعية)، وتعبر عن بعضها بعضاً بلغتها الخاصة التي تعتمد على (لغة الشعر) بكل ما فيها من عناصر الخصوصية التي تميزها عن النثر العادي. والإحالات التعبيرية البلاغية/ التصويرية هي العنصر الأبرز في القصيدة. ومدى الزخم الإبلاغي وكفاءته فيها، هو الذي يحدّد مستواها من علو الأداء في تحريض الشعور بالتشارك الموضوعي العام سابق الذكر، بين الشاعر ومن يشاركونه قضايا العيش العام.. وشرح هذا كله يحتاج الى (نقد تطبيقي) على المنتج الشعري يستجلي ذلك استجلاء دقيقاً.

> **إن القصيدة لا تكتب إلا تعبيراً عن أحوال ذات الشاعر كرسالة للمتلقي**

النهضة العربية وشعراؤها

مشروع حلقة الإحياء الشعرية نموذجاً

أغلبية المراجع التي عدنا إليها في شأن الوعي النهضوي، تنطلق من اعتبار حملة نابليون على مصر محطّة أولى، نبّهت المصريين إلى ما يجرى في العالم، من تطوّر في العلوم والمعارف والصناعات، فضلاً عن نظام التفكير الملتمس، من خلال التفاعل مع العلماء المعنيين بالآثار المصرية والتقنيين المرافقين للحملة، والشروع في مراجعة الذات وانطلاق عملية تثقيف واسعة، مع دخول المطبعة، وما أحدثته من انعطافة في تفكير النخب الوطنية المثقفة.


عزت عمر

وقد تجلّت هذه الانعطافة في إنشاء جمعية المعارف بجهود علي مبارك باشا ورفاعة الطهطاوي عام (١٨٦٨)، وقد انضم إليها كثير من محبّي العلم وعددهم (٦٦١) عضواً، فعنيت بإحياء عدد كبير من الكتب التاريخية والأدبية، كما عنيت بنشر طائفة من الدواوين الشعرية، التي أنتجتها الثقافة العربية في العصور الزاهرة في المشرق والأندلس، فضلاً عن رواج تحقيق الكتب التراثية والمنشورات المعنية بالتراث العربي، وإنشاء (دار الكتب المصرية) عام (١٨٧٠)، كمحطّة انطلاق أساسية أو كمرتكز مرجعي، عبّر عن الرغبات التوّاقة لاستعادة أمجاد خالدة عاشتها الأمّة في أزمنة سابقة، وعبّرت عنها ثقافة مشهود لها بالرفعة والتأثير في ثقافات العالم، فضلاً عن الرغبة المتعاظمة لوصل النهضة الحديثة بما سبق في زمان القوّة والفخر والعزّة.

ولعلّ ولادة حلقة (الإحياء والبعث) الشعريّة تجسيد عملي لهذه الرغبات المتعاظمة للتعلّم والتطوّر واللحاق بالأمم المتقدّمة، انطلاقاً من القاعدة الإبداعية العروبية، والتراث الإنساني الحافل بقيم النبل والفروسية وتبصير الجماهير الشعبية، التي كان جلّ تعلّمها ينحصر في تعلّم الكتابة والقراءة والحساب في الجوامع والكتاتيب وسواها.



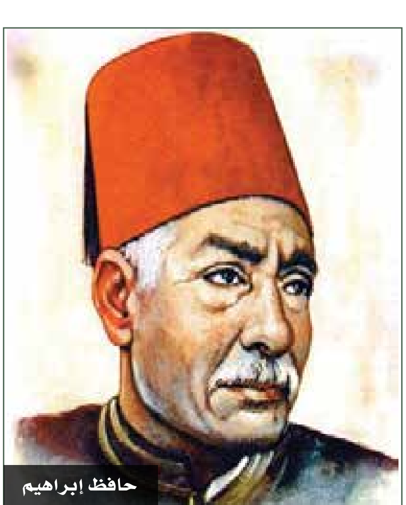
ومن الصعب في هذه العجالة التطرّق إلى جملة المتغيّرات، التي واكبت هذه المرحلة من حيث الدعوات الإصلاحية واختلاف الآراء في مسألة النهضة وسؤالها الأوّل: (لماذا تأخر العرب وتقدّم الغرب؟)، ولعلّه السؤال الأهم الذي يعكس وعي شعراء الإحياء والبعث تلك النخب الجديدة، التي اصطدمت للمرّة الأولى بالتطوّر والتقدّم العلمي والمعرفي في أوروبا.

ومن هنا فإن الدعوة للعودة إلى الينابيع الأولى، كانت بمثابة مرحلة وعي جديد ارتبط بالخصوصية الثقافية الجامعة للأمّة، وبالأصالة بوصفها الينبوع المتدفق العذب الشفاف، والدفع لاستمراريته في العطاء الإبداعي، وهذا بدوره ينفي ما وقر في الأذهان من أن شعر حلقة (الإحياء والبعث) نمطي تقليدي مستهلك، بدليل استمرارية حضوره حتّى يومنا، هذا على الرغم من الحملات النقدية الشديدة الوطأة على شعرائه، والسعي لاستبعادهم من المشهد الثقافي لأسباب ارتبطت بوعي النخب الشعرية والنقدية، التي موضعت الثقافة الغربية كمركز مشعّ يفترض بالثقافة العربية مجاراته أو حتّى الانبهار به.

لا يمكن المرور بحدائق الكلاسيكية الجديدة الناهضة للتوّ من دون التوقّف لتقديم التحيّة لرائد ومؤسس مدرسة (الإحياء والبعث) محمود سامي البارودي (١٨٣٩- ١٩٠٤)، الشاعر المثقف والدبلوماسي والعسكري، الذي انضمّ إلى الثورة العرابية وعوقب لأجل ذلك بالنفي إلى جزيرة (سرنديب) لنحو تسع سنوات، لكن هذا العقاب لم يؤثر في شاعريته ومواقفه الوطنية والعروبية، فاستحقّ أن يقيّم تجربته عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين قائلاً: (أصبح فذاً من حيث انه استطاع أن يردّ إلى الشعر العربي من القوّة وجزالة اللفظ ورصانة الأسلوب ودقة المعنى ما كان قد بعد به العهد وطالت عليه القرون).

ولعلّ هذا كان دأب من تلاه من الشعراء، وبخاصة حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وسواهما، اذ انطلقت القرائح بشعر عبّر عن المشاعر والأفكار المستمدة من الواقع في ظروف سياسية صعبة وقاسية مرّت على العالم في الحرب العالمية الأولى، ومشكلات الاحتلال الأجنبي وانكسار الدولة العثمانية مع بدايات القرن العشرين، قرن الحروب والأطماع الاستعمارية الكبرى، ومعها كان لا بد على صعيدي الأدب والفكر من ولادة الجديد للتعبير عن مختلف لقضايا بوضوح لا لبس ولا غموض فيه، ولعلّ هذه السمة أو الخاصّية امتازت بها الكلاسيكية الجديدة، كبعد رمزيّ ذي دلالة تفضي بدورها إلى الأصالة، بما تمتاز به هذه الأصالة من صدق في المشاعر والعمق والغزارة في آن، إذ اقتضى المقام التأثير في المتلقّي كي يتفاعل مع النصّ المرسل وطروحاته ومقترحاته الجمالية.

وفي ما يخصّ شعرية المعارضات، فقد احتذت حذو نصوص تراثية شهيرة كتأكيد من قبلهم لاستمرارية التقاليد الشعريّة، التي درج عليها الشعراء القدماء، وبتعبير د. آمال موسى: (لقد ازدهر فنّ المعارضات الشعرية في العصرين الأمويّ والعباسيّ، ولقي رواجاً استثنائياً في الأشعار الأندلسيّة؛ لذلك، فقد مثلت المعارضات الشعريّة فناً شعرياً يثبت من خلاله الشاعر العربي تمكنه من فن الشعر، وقدرته على التميز والمباراة الشعريّة، والتفوق وإثبات الفحولة الشعريّة. وهو ما


حافظ إبراهيم


طه حسين


أحمد شوقي


محمود سامي البارودي

بدأت الرغبة جارفة في إنشاء جمعية المعارف على يد علي مبارك ورفاعة الطهطاوي لاستعادة أمجاد خالدة للأمة

يعني أن إحياء فن المعارضات، جزء لا بد منه في عملية محاكاة أبهى عصور الشعر العربي القديم).

ومن روائع شعر المعارضات قصيدة أحمد شوقي (مضناك جفاه مرقده) التي عارض بها رائعة الحصري القيرواني:

يا ليل الصبّ متى غده
أقيام الساعة موعده
رقد السمّار وأرّقه
أسف للبين يردده

ومما قاله شوقي:

مضناك جفاه مرقده
وبكاه ورحّم عُوّده
حيران القلب معذّبه
مقروح الجفن مُسهّدُه

ومن معارضات البارودي لقصيدة أبي فراس الحمداني الشهيرة:

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر
أما للهوى نهي عليك ولا أمر

ولشعر المعارضات حضور كبير في الأدب العربي منذ بداياته الأولى في العصر الإسلامي، وقد أحياه الإحيائيون من جديد، وهو مازال حاضراً ومحبباً لدى الشعراء المعاصرين يتفننون فيه بتقديم معارضاتهم بما اكتسبوه من وعي وخبرات متراكمة لأغراض شتّى لا تخلو من الإسقاط السياسي لتبيان المفارقة بين الأزمنة، أو لإقامة التناص عبر المتفاعلات النصّية بين زمانين وشاعرين، من مثل قصيدة نزار قبّاني من مفكّرة عاشق دمشقي:

فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا
فيا دمشق... لماذا نبدأ العتبا

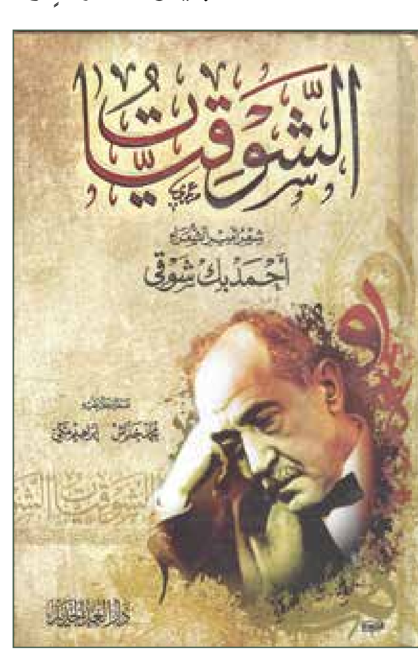
وهكذا فإن لم تكن ثمّة معارضة، فإن التناص يفي بغرضي الإسقاط والارتباط بالتراث المجيد، لاستعادة ذلك الزمن المتّسم بالقوّة والعزيمة على صدّ العدوان.

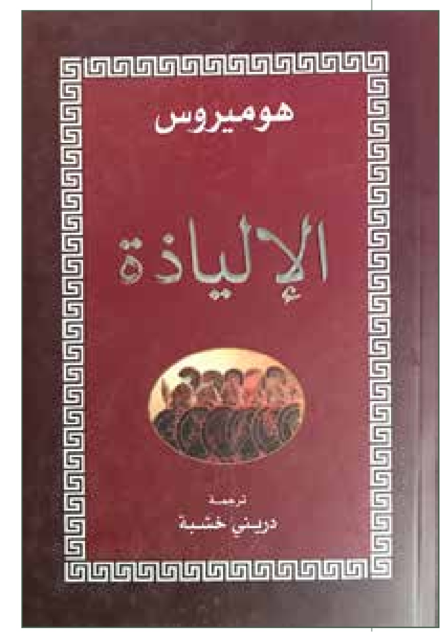
ومن الجانب البنائي فقد اهتم شعراء (الإحياء والبعث) بالصورة الشعرية، ومالوا إلى وحدة الموضوع، مع الاحتفاظ بخصوصية وحدة البيت والوزن والقافية بذات الطريقة، التي كان الأقدمون ينظمون فيها أشعارهم، فضلاً عن اللغة الفصيحة السليمة والمفردة الإيحائية والتعبير عن الفكرة بسلاسة وعذوبة، وعلى سبيل المثال يطّلع القارئ هنا على نموذج من شعر البارودي، قاله مادحاً بعد نشر ديوان حافظ إبراهيم، وينطوي على بعض ما تقدّمنا به.

هَيْهَاتَ لَيْسَ لِحَافِظٍ مِنْ مُشْبِهٍ
جَارَاهُ فِي حُسْنِ الْبَيَانِ وَفَاتَهُ
فِي الْمَنْطِقِ الْعَرَبِيِّ بِالإِعْجَازِ
لَبِقٌ بِتَصْرِيفِ الْكَلامِ يَسُوقُهُ
مَا شَاءَ بَيْنَ سُهُولَةٍ وَعَزَازِ

كانت فكرة (الإحياء والبعث الشعرية) تجسيداً لمشاعر التوق لمواكبة التطور واللحاق بالأمم المتقدمة

يعد محمود سامي البارودي الرائد والمؤسس لهذه المدرسة وقد أنصفه عميد الأدب طه حسين





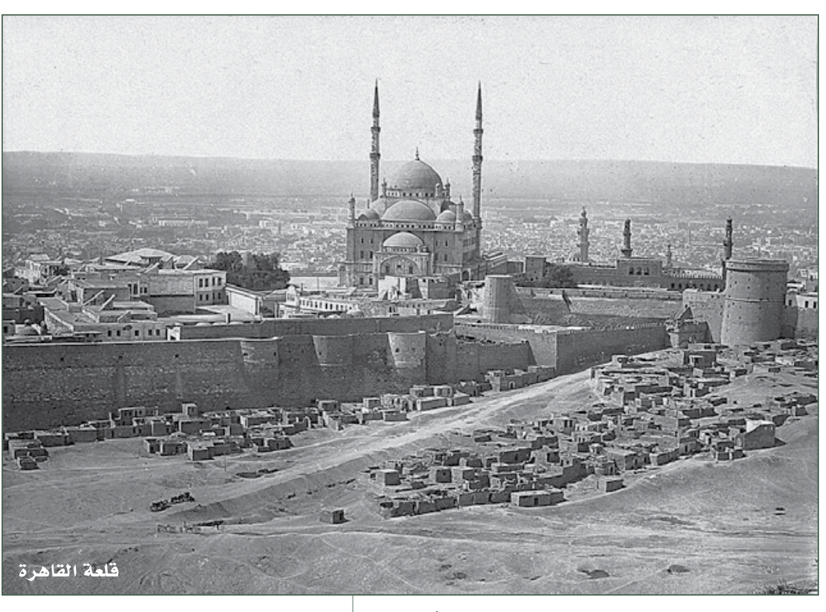
فَــإِذَا تَــغَــزَّلَ فَــالــنُّــفُــوسُ نَــوَازِعٌ
وَإِذَا تَـحَـمَّـسَ فَـالْـقُـلُـوبُ نَـوَازِي
حَــاكَ الْــقَــرِيــضَ بِــلَــهْــجَــةٍ عَــرَبِــيَّــةٍ
أَغْــنَــتْ عَــنِ الإِسْــهَــابِ بِــالإِيــجَــازِ
أَلْــفَــاظُــهَــا نَــمَّــتْ عَــلَــى مَــا تَــحْــتَــهَــا
وَصُــدُورُهَــا دَلَّــتْ عَــلَــى الْأَعْــجَــازِ

وللتعبير عن التجربة الشعورية الصادقة، ثمة قصائد وطنية وقومية عديدة، اتّسمت بها حلقة الإحياء والبعث الشعرية، ولعلّ قصيدة أحمد شوقي (نكبة دمشق) تعد نموذجاً لروح التضامن والإخاء بين المثقفين العرب ومواقفهم من القضية القومية، إذ كانت دمشق قد قصفت بوحشية للتوّ من قِبل جيش المستعمر الفرنسي، فعبّر عن ألمه وحزنه وتضامنه وتنديده بصادق المشاعر النبيلة:

سـلامٌ مـن صَـبـا (بَــرَدَى) أَرَقُّ
ودمــعٌ لا يُـكَـفْـكَـفُ يـا دِمَـشْـقُ
ومـعـذِرة الـيَـرَاعـةِ والـقـوافـي
جـلالُ الـرّزءِ عـن وَصْـفٍ يَـدِقُّ
وبـي مـمـا رَمَـتْـكِ بـه الـلـيـالـي
جـراحـاتٌ لـهـا فـي الـقـلـب عُـمْـقُ
لـحـاهـا الله أنـبـاءً تـوالـت
عـلـى سَـمـع الـوليّ بـمـا يَـشُـقُّ
يُـفـصّـلـهـا إلـى الـدنـيـا بَـريـدٌ
ويُـجـمِـلُـهـا إلـى الآفـاق بَـرقُ
تـكـادُ لـروعـة الأحـداث فـيـهـا
تُـخـالُ مـن الـخُـرافـة وَهـي صِـدقُ

ولن يختلف معنا أحد لو قلنا في بنائية هذه القصيدة، إنها تنطويّ على الكثير من خصائص الكلاسيكية الجديدة، المتطلعة إلى الجديد في الشكل والمضمون المفارق المتجاوز لنظام القصيدة القديمة، باشتعال العاطفة للتعبير عن الحال الشعورية، سواء في ما ابتدعه من أساليب بلاغية، لتصوير بشاعة القصف وإبداء الرأي في مسألة الاستعمار، والحث على الكفاح لتحرير الأوطان، بما خلص إليه من حكمة متّشحة ببعد النظر في بيته، الذي اشتهر كثيراً وعزز موقفه من مسألة حرّية الشعوب:

ولـلـحـريـة الـحـمـراء بـاب
بـكـلّ يـد مـضـرجـة يـدقّ


قلعة القاهرة

وفي صدد مناهضة الاستعمار أيضاً، قال حافظ ابراهيم متحدياً الانجليز:

حَوِّلوا النيلَ واحجُبوا الضَوءَ عَنّا
وَاطمسوا النَجمَ وَاحرمونا النَسيما
وَاملَـؤوا البَحرَ إن أَردتُـم سَفينا
وَاملَـئوا الجَوَّ إن أَردتُـم رُجوما
إِنَّـنـا لَـن نَـحـولَ عَـن عَـهـدِ مِصـرٍ
أَو تَـرَونـا في التُـربِ عَظمـاً رَميما
عـاصِـفٌ صـانَ مُـلـكَـكُـم وَحَـمـاكُـم
وَكَـفـاكُـم بِـالأَمـسِ خَـطـبـاً جَسيما

علماً أن إبداع شوقي ونظرائه، لم يقتصر على القصيدة الغنائية، وإنما تعدد وبخاصة في الشعر التمثيلي كما في مسرحيات (مجنون ليلى)، و (مصرع كليوباترا)، و(قمبيز)، ومطوّلته الشعرية الشهيرة (كبار الحوادث في وادي النيل)، بينما كتب حافظ مطوّلته الشهيرة (العمرية) كقصّة شعرية تنهض على التاريخ الإسلامي، ولا بدّ من التنويه في هذا الصدد إلى اهتمام شعراء النهضة بالأدب الغربي، والسعي لمجاراته، ومن ذلك مطوّلة أحمد محرّم (الإلياذة الإسلاميّة) وكان الشاعر سليمان البستاني قد ترجم إلياذة هوميروس شعراً ونشرها عام (١٩٠٤)، وبدوره شارك شاعر القطرين (خليل مطران) في تفعيل فكر النهضة، خلال وجوده في مصر بترجماته وأشعاره، بما يعني مساهمة مثقفي الشام في النهضة العربية بإبداعاتهم في المجالات الثقافية والإعلامية كافة.

مثّل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم الكتيبة المتقدمة من الشعراء الذين أثروا الكلاسيكية الجديدة

المعارضات والتناص من أشكال استمرارية التقاليد الشعرية في وحدة البيت والوزن مع إبداع صورة شعرية جديدة



د. سعيد عبيدي

عبدالإله بلقزيز
ودور المثقف

في أثناء حديثه عن أهمية الثقافة، طرح الكاتب المغربي عبدالإله بلقزيز في كتابه (نهاية الداعية الممكن والممتنع في أدوار المثقفين)، سؤالاً حول إذا ما كان دور المثقف قد انتهى.. والذي دفعه إلى هذا التساؤل والإجابة عنه في آن، هو ملاحظته وجود أزمة عميقة تستبد بالحقل الثقافي العربي، وتضع عمل المثقفين أمام المحك، وهذه الأزمة ناتجة عن أمرين اثنين: أولهما أن الثقافة العربية باتت ساحة مفتوحة لحرب أهلية فكرية طاحنة بين تيارات مختلفة، وثانيهما هو تنامي حالة عامة من القلق في أوساط المثقفين، جراء الشعور بعجز منظوماتهم عن تقديم إجابات مقنعة عن المسائل، التي يطرحها تطور المجتمع والثقافة، وهو القلق الذي يدفع ببعضهم اليوم إلى العزوف عن الإنتاج الثقافي.

وهذا القلق- كما أكد الكاتب- حالة عامة في سائر المجتمعات المعاصرة، وليس سمة خاصة بالمجتمع العربي ومثقفيه؛ ففي الغرب مركز الأفكار والمنظومات الفكرية الكبرى الحديثة، يعم هذا القلق سائر تيارات الفكر والثقافة، ويعيد صياغة السؤال عن دورها. ليس من شك في أن مساءلة المثقف في الغرب لبديهياته ومنظوماته، بل ولا شك في أن جنوحه إلى ممارسة كل أنواع النقد لذاته وماضيه الفكري، علامة صحة في نظام اشتغال الفكر والثقافة، فالثقافة مثل العلم تتطور وتتقدم بأخطائها وبوعيها لعوائقها المختلفة، وحين يعيد المثقف الغربي وضع دوره وحرفته تحت مبضع النقد والمساءلة، فهو يعبر عن إرادة التصحيح والتجديد في جسمها، (بل إن الثقافة التي لا تعرض نفسها على الفحص النقدي، وعلى التشخيص السريري العلمي تحكم على نفسها بالموت والزوال).

يمكن أن نقول إذاً إن تنامي حالة القلق في أوساط المثقفين العرب، قد يمثل علامة صحة في جسم الحقل الثقافي، فالقلق مدخل طبيعي إلى السؤال والنقد، وهو نقيض الاطمئنان الذي يقود إلى الدوغمائية والتحنط، وهو لذلك السبب قد يكون عاملاً من عوامل تجديد البنية الثقافية، وتنمية شروط تقدم الممارسة الثقافية، وهذا يقودنا إلى الاستنتاج أن أزمة المجتمع والفكر هي الظرفية الأمثل لدفع المثقف إلى إعادة قراءة دوره.

لقد كان المثقفون في ما مضى ينتمون إلى الطبقة المتوسطة، التي أنتجها قيام الدولة الحديثة، وبالتالي أنجزوا مهمات جليلة في المسعى العام إلى استكمال مهام الانتقال إلى العصر: الدفاع عن أهداف التقدم، التنوير، إنتاج أيديولوجيا التماسك الوطني والقومي.. وقد أمكنهم أن يقوموا بدورهم مستفيدين من وضع اقتصادي مريح إلى حد ما باعتبارهم متعلمين أولاً، وشاغلين وظائف معظمها في التعليم والإعلام ثانياً، وقد عزز مركزهم ما حصلوا عليه من رضى من المجتمع كحملة للعلم والمعرفة. أما اليوم؛ فقد شرد أكثرهم

> مظاهر الأزمة تتمثل في انفتاح المشهد الثقافي على تيارات متعددة وتنامي حالة القلق السائد

> الثقافة مثل العلم تتطور وتتقدم بأخطائها ووعيها لتحدياتها وعوائقها

عن مواقع الإنتاج، وجرى الاستغناء عن خدمات كثير منهم على صعيد الدولة، فكان تداعيهم الاجتماعي والاقتصادي صورة مصغرة عن تداعي وضمور الطبقة الوسطى في المجتمع العربي الراهن، بل إن صورة المثقف (المتعلم) لدى الشعب لم تعد كما كانت عليه في ما مضى، ولم يعد هذا يتمتع بأي شعور بالإعجاب والمهابة، الذي كان مرده سابقاً إلى امتلاكه الرأسمال المعرفي في المقام الأول، انتهى اليوم كل ذلك، وبات المثقف من آحاد الناس، لا يختلف عنهم إلا بمظاهر وطقوس يحرص على احترامها، على الرغم من أنها غير مجزية، أو غير ذات عائدات رمزية أو مادية.

لقد استغنى المجتمع عن خدمات المثقف المعرفية التي قدمها في ما مضى، وهي الخدمات التي تبدو اليوم غير ذات جدوى في سوق القيم الرمزية، ولا يتعلق هذا الاستغناء عن دور المثقف بالاستغناء عن المعرفة، بل إن الحاجة إلى هذه تزداد بوتيرة أسرع، بل هو استغناء عن نمط من أنماط إنتاج القيم الثقافية والرمزية، والذي يبدو اليوم تقليدياً، مثلما هو استغناء عن حرفة الكتابة، التي امتهنها المثقفون وصنعت لهم تلك الهالة التي أضفيت إليهم.

وبناء على ما سبق؛ يرى عبدالإله بلقزيز أن سوق القيم الثقافية لم تعد اليوم تطلب الرأي، بل أضحت تطلب المعلومات، والمعلومات لم تعد كنزاً راقداً في أدمغة المثقفين يخرجونه إلى العالم بمقدار، ويؤسسون على امتلاكه سلطة تدين لها الرقاب، بل صار في وسع جميع الناس أن يحصلوا على ما شاؤوا من المعلومات بعيداً عن كل حاجة إلى الالتجاء إلى المثقفين، (وقد قامت صناعة كاملة لتقدم هذه الخدمة، بدءاً من النظم المعلوماتية وانتهاءً بالإنترنت، ما كان نتيجته أن لحق البوار حرفة المثقف.. بل إن حرفة المثقفين لم تعد لها من قيمة استعمالية، إلا نظير تلك التي أصبحت للخزف والفخار والسجاد التقليدي: تحفة جمالية).

أمام هذا الوضع، يؤكد الكاتب أن المثقفين ملزمون في الوقت الراهن بإعادة قراءة وظيفتهم من جديد، وملزمون كذلك بالتساؤل عما تبقى لهم من دور اجتماعي وتاريخي، فظرفية الأزمة هذه هي أمثل مناسبة لإعادة وعي المثقفين لدورهم كفئة، والقلق المستبد بهم اليوم ليس لحظة ضائعة في سيرتهم الذاتية، بل هو الطاقة التي يحتاجون إليها لكي ينجزوا التمرين النقدي الضروري لعملهم، على أن الأهم في الموضوع كله، هو أن يتقنوا طرح الأسئلة الحقيقية على أنفسهم، وممارسة الاعتراف بأخطائهم، والقطع مع أوهامهم، توصلاً إلى بناء دور جديد.

ولا شك أن أول الفروض في مسعى المثقفين إلى بناء هذا الدور– كما صرح الكاتب– هو تنمية الحاسة النقدية لديهم على النحو الذي يؤمّن لهم النجاح في إنجاب تمرد منهجي على عقائدهم الفكرية، التي عاشوا عليها في ما مضى، وبناء مسافة فكرية ونفسية معها، بما يفتح لهم إمكانية فحصها فحصاً دقيقاً، ومراجعة بديهياتها مراجعة متجردة من الأهواء، يحصل بهما هدف تجديد تلك المعرفة، وتزويدها بالطاقة اللازمة للتكيف الإيجابي مع متغيرات الفكر والواقع الخارجي، هذه المهمة غير قابلة لأي نوع من المساومة؛ فهي فرض عين لا فرض كفاية على كل مثقف يحترم وظيفته كمنتج للقيم المعرفية، وهي أيضاً مهمة غير قابلة للتقسيط، ولا ينفع فيها انتخاب الأهداف النقدية انتخاباً أيديولوجيا، يقع فيه الصمت على أشياء والاكتفاء بأخرى دون تلك، فالمراجعة المعرفية المطلوبة مراجعة شاملة، لا يجب أن تستثني فكرة أو مقدساً من مقدسات الفكر.

هكذا إذاً يرى عبدالإله بلقزيز في إجابته عن سؤال: هل انتهى دور المثقف؟ أن هذا الأخير أمام ثلاث مهمات: مهمة علمية/ معرفية (التنوير)، مهمة اجتماعية (الحرية)، ومهمة وطنية (حماية السيادة)، وهي جميعها تنطق بحقيقة واحدة: مازال دور المثقفين مطلوباً، متى أدركوا حدود دورهم، على أن المهمة العلمية هي اليوم أسبق تلك المهمات جميعاً، ليس فقط لأنها من صميم حرفة المثقف، بل لأن سائر المهمات الأخرى تتعلق بها، وتتوقف على الكثير من نتائجها.

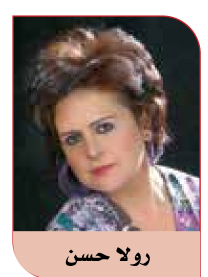
قد يبدو لبعضهم أن المجتمع استغنى عن خدمات المثقف المعرفية مع هذا التقدم التقني

المثقفون ملزمون بإعادة قراءة وظيفتهم والتساؤل حول دورهم الاجتماعي والبحث عن دور جديد لهم يواكب المتغيرات والتحولات

أمام المثقف ثلاث مهمات منها العلمية المعرفية التنويرية وأيضاً الاجتماعية وكذلك الوطنية

تعود إلى التاريخ عبر حبكة درامية ذكية

لطفية الدليمي.. تسرد حكاية بغداد



رولا حسن

لا تبدو (عشاق وفونوغراف وأزمنة)، رواية لطفية الدليمي الأخيرة منفصلة عن سابقتها (سيدات زحل) تماماً، فمازال الهم العراقي يسيطر على نص وروح الكاتبة، فطالع زحل لم يغادر بغداد كما تنبأ الشيخ (قيدار) في سيدات زحل، حيث قال (طالع بغداد رهن بطالع زحل).

أما حياة (البابلي) فهي تؤكد أنه (سواء ظهر زحل أو عطارد في فلكها المضطرب، فإن ما حدث سيحدث حتماً).

بين هاتين الرؤيتين وبين وجود حياة البابلي وما ترمز إليه، وغياب الشيخ قيدار، وما يرمز اليه في كلا العملين لما حدث ويحدث في العراق، تسرد الدليمي نصها الروائي في مراجعة لماضي وحاضر العراق، مراجعة تعود فيها إلى التاريخ، عبر حبكة درامية ذكية، تقرأ لنا عبرها وجهة نظر خاصة للمحركات، التي لعبت دورها في تغيير بنية ماضي وحاضر المجتمع العراقي، وعبر رؤية فريدة للمدينة (بغداد)، بحيث تحولها بشكل من الأشكال إلى شخص له كينونته، من حيث وقوع الضيم والظلم والخسارة والخذلان.

هكذا تسرد الدليمي في (عشاق وفونوغراف وأزمنة) بأسلوبها المميز وبصمتها الخاصة في السرد حكاية بغداد ووقوعها تحت طالع زحل.

(زحل الذي من طبعه البرد والتيبس وهو الذكر النهاري المظلم بسواده ونحس زحل يدوم ثلاثين عاما).



فهو أي زحل؛ لم يغادر سماء بغداد حتى في روايتها الجديدة (عشاق وأزمنة وفونوغراف) أيضاً، والشيخ قيدار الذي يحتفظ بمخطوطاته عن بغداد وتاريخها لم يظهر، وإن جاء ذكره على لسان الشخصيات كما في (سيدات زحل)، لكن حياة البابلي، بقيت ليشتبك مصيرها مع مصائر الشخصيات في روايتها الجديدة. وهاتان الإشارتان لا أتوقع ورودهما عبثاً في الرواية.

في (عشاق وأزمنة وفونوغراف)، ترصد الدليمي، عبر عائلة (الكتبخاني) تاريخ العراق، وتبدأ من الاحتلال العثماني إلى الإنجليزي، وقيام الدولة العراقية في عهدها الملكي حتى زمننا الحالي، وقيام الدولة العراقية من جديد. ونهى الكتبخاني الحامل الرئيسي لمقولة الرواية، وهي المولودة في بغداد (١٩٨٠) عام الحرب مع ايران، والتي تقوم بتدريس اللغة العربية في مدينة غرينوبيل الفرنسية والتي هاجرت اليها من بغداد، وذلك إثر تعرضها لمحاولة اختطاف (٢٠٠٣).

تعود نهى الى بغداد استجابة لدعوة شقيقها وليد، وذلك نتيجة لتدهور صحة والدها صبحي الكتبخاني وطلبه رؤيتها قبل أن تعاجله المنية.

ويهدي (الكتبخاني) ابنته صندوقاً يضم العديد من الأوراق، التي سجل فيها حياته، وحياة أجداده من عائلة (الكتبخاني)، إضافة إلى فونوغراف وأقراص مسجلة فيها اعترافات ومذكرات عدد من أفراد العائلة، حيث يطلب منها

دراسة محتويات الصندوق وتحويلها إلى كتاب يروي سيرة الأسرة.

يغادر والدها الحياة قبل أن تنتهي نهى من تدوين كل الملفات والاجابة عن كل الأسئلة، ودون أن يعرف سر اختفاء (بنفشة خاتون) جدته حين كانت جارية مملوكة لإسماعيل بك، وهو أبو ولدها بهجت الذي أخذه منها بعد ولادتها، وأسند تربيته لمربية خاصة، ثم أهداها بعد ذلك لنامق باشا مقابل احتكاره تجارة الشاي في بغداد.

تمضي الرواية على خطين متوازيين؛ الخط الأول هو حاضر بغداد كمدينة مرت عليها حروب متتالية، ولاتزال تحت وقع الاقتتال، وهنا تروي الكاتبة سيرة المدينة على التوازي مع سيرة نسائها، وكأن طالع بغداد اشتبك بطالع نسائها، حيث تبدو سيرة حياة أو راوية أو ميادة أو.. إلخ. هي سيرة بغداد وكأن المرأة هنا هي المدينة بشكل من الأشكال.

(إن طالع بغداد يشتبك بطالع نسائها) من رواية (سيدات زحل).

تقول نهى الكتبخاني: حال أمي مرآة لأحوال البلاد البائسة، التي بلغت سن يأسها وانجرح فؤادها وتعطلت خصوبتها، فهل يرتجى منها ازدهاراً بعد كل هذا.

تماهي الكاتبة بين المرأة والمدينة وكأن المرأة هي بغداد. وبغداد هي المرأة. فكلتاهما تتعرض لنفس المآسي والهزائم والنكبات، ولكل حالات الخسارة والخذلان والفقد، ثمة علاقة دائمة بينهما لا يمكن للمدينة أن تكون وطناً آمناً في ظل حروب واقتتالات، ولا يمكن في ذات الوقت أن يكون الجسد بيت الحب في ظل زمن مهزوم، كما حدث مع مديحة أخت ميادة.

تقول ميادة: ما عاد جسدي يصلح لشيء.. مثل تلك الساعة الخربة المعلقة على الجدار تذكرنا بالزمن المغلوط.

(لبست مديحة معطفها الأسود، ورمت بنفسها للنهر، ولأنها آمنت بأن الموت وجه من وجوه الحب تزوجت الماء وشاءت ألا ينضب البئر تزوجت النهر وكانت بغداد ليلتها وقد طوقتها السحب والانفجارات السوداء).

المرأة في الرواية هي القادرة على التقاط ما يحدث، والرؤية بشكل أوضح. ثمة ذلك الإحساس الأمومي الذي غالباً لا يخطئ (أنا لا أفكر بموتي الشخصي فكلنا سنموت في النهاية، أفكر في الموت الذي يتفتح كالورود السامة في الشوارع والأسواق، الموت الذي اختطف ولدي، أفكر بالإنسان الذي بخسوه كرامته، وحولوه إلى كائن لا يفكر إلا بإشباع الغرائز وإدامة الحياة في أحط أشكالها).

وتركز الدليمي على المرأة فهي العنقاء التي تقوم بعد الرماد في كل مرة، ففي روايتها (سيدات زحل) تقوم حياة (البابلي) على طول الرواية بتدوين قصص النساء اللواتي عانين الأمرين، سواء إبان حكم النظام السابق، أو خلال الاحتلال الأمريكي للعراق ، لما دونه الشيخ قيدار وما حفظه من مخطوطات تخص بغداد وتاريخها، وكذلك الأمر في روايتها (عشاق وأزمنة وفونوغراف)، حيث يقع على عاتق (نهى) تدوين مخطوطات جدها وأسرته وفك شيفرات كل ما دون فيها، وهي المعول عليها بالبدء من جديد، وكأن الكاتبة تؤكد العودة الى العراق، وبنائه من قبل الطبقة المتوسطة التي تمثلها نهى وأسرتها ، وحياة البابلي في (سيدات زحل)، وأن تعرضت للعقم في سيدات زحل (حازم زوج حياة) أو الخرس بقطع اللسان، كما في (عشاق وأزمنة وفونوغراف)، (حامد أبو الطيور).

(هي الآن في بيتها فيما يسمى وطنها، الوطن الخانق المختنق، كل ما فيه تحلل أو نعرض للفقدان، الحرب مرت من هنا وتركت وراءها الموتى والدخان، وتغير حال أسرتها عندما تآكلت الطبقة المتوسطة كلها، واحتلت واجهة المجتمع طبقات طفيلية تملك المال وترعى الخراب).

وهي هنا تلمح وبشكل جلي لدور الطبقة المتوسطة في المجتمعات العربية، ولا سيما العراق، التي كان لها دور لا يستهان به في التحولات الاجتماعية، وبرزت منها القيادات السياسية، التي بنت الصرح الاقتصادي،

> رصدت عبر عائلة (الكتبخاني) وشخصياتها مسيرة بغداد في ماضيها وحاضرها

> تمضي الدليمي على خطين متوازيين في روايتها من خلال تصوير سيرة المدينة على التوازي مع سيرة نسائها



الغلاف

الذي بدأ يتداعى مع حربي ايران والكويت والحصار الاقتصادي، وصولاً إلى نكبة الاحتلال، الطبقة المتوسطة التي قدمت كل شيء في سبيل قيام مجتمع نظيف (جابر الكتبخاني)، و(ميادة) والدا نهى مثال على ما آلت اليه هذه الطبقة. تقول ميادة: (أنا ووالداك اتفقنا على هجرتك، حسبنا ما قدمنا من تضحيات... قدمنا الكثير لبلد يفترسنا كل لحظة).

الطبقة المتوسطة هي ما تبقى من علماء وأكاديميين وبرجوازيين صغار، صاروا أهدافاً لعمليات الاختطاف، التي تنتهي بإطلاقهم مقابل أموال طائلة، أو اغتيال، لأسباب من بينها خلافات طائفية أو هجرة إلى الخارج هروباً من جحيم لا يحتمل.

حيث يشهد العراق وبعد هذه الحروب نمو فئة البرجوازية الطفيلية، الموزعة في مجالات عدة غير إنتاجية، كقطاعات السمسرة العقارية، والتجارة والمضاربات المالية، وصار جزء من هذه الفئة يشغل مراكز مهمة في السلطة التشريعية والتنفيذية، وآخر يعمل أو يشرف على العقود النفطية وتجارة السلاح واقتصاد النفط الخام.

في ظل الحروب وحدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، والتي تبدو أنها تهدده بالذوبان والتلاشي، وفي ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المقولات والمبادئ، وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية، وبحثها الحثيث عن خلاصها وحيدة في زمن يلفه الغموض حاضرا ومستقبلا، حيث يتشتت المنطق المألوف، تمضي الدليمي على طول الرواية في ملامسة كل هذا، والإشارة إليه من خلال إشارتها إلى اهتزاز مفاهيم كثيرة كالحب والوطن والغربة وغيرها.

(الحرب شوهت الأفكار والمعاني سرقت الذاكرة وخربت الوعي وقتلت مخيلة الناس، وهذا أسوأ ما حدث لنا سرقة المخيلة وخراب الوعي)، والحديث هنا على لسان ميادة والدة نهى.

(كلنا غرباء بدرجات متفاوتة).

و(الوطن لم يعد سوى مكان خانق ومختنق، كل ما فيه تحلل وتعرض للفقدان، الحرب مرت من هنا وتركت وراءها الموتى والرماد).

حتى بغداد المدينة التي تقبع في الذاكرة كحلم أصابها ما أصاب ناسها (ميادة)، تعرف أبواب مدينتها الذابلة وكم باباً بقي لبغداد؟ كلها اندثرت لم يبق إلا الباب الوسطاني فهي تستنهض ذاكرتها لتنجدها بالاسم الأصيل باب الطلسم أو باب كلواذي الذي استعصى حصنه على المغول.

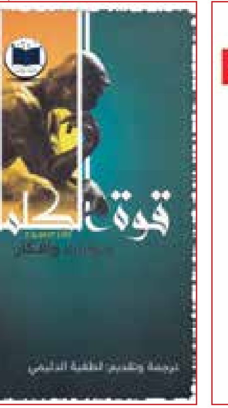
لكن الآن (لم يبق لبغداد سوى بابين باب الهروب وباب الجحيم).

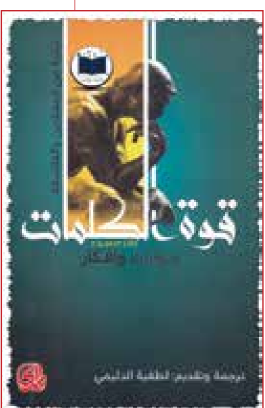
على خط آخر تعود الدليمي إلى التاريخ لتروي حكايا بغداد وأزمنتها وتحولات ناسها، والعودة إلى التاريخ عندها ليست هاجساً سردياً شكلياً، بل هو هاجس متصل بأزمة الهوية، والتجربة الوجودية التي يخوضها الإنسان العربي المعاصر، وفي هذا العمل لا تحاول تأويل التاريخ، بقدر ما تحاول البحث عن الأوليات، التي حركت ذلك التاريخ، والتي يمكن أن تكون ذات الأوليات التي تحرك الحاضر.

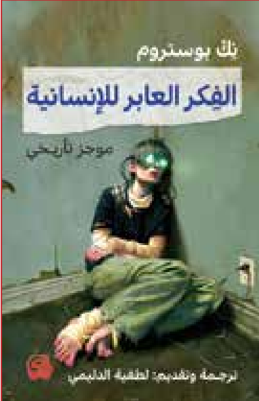
تمنح الدليمي كل من شخصياتها مساحة كاملة للتعبير، وتترك للشخصية حرية قول ما تريد. وهكذا بين كل شخصية وأخرى يحدث تدوير لزوايا الرؤية، وهنا يمكن الحديث عن تعددية استعمال الضمائر، على الرغم من وجود سارد دائماً، إلى جانب الشخصيات التي تتركها الكاتبة لتقول بنفسها، وهي

تركز على دور الطبقة الوسطى في التحولات وأثرها في المجتمع

تماهي الكاتبة بين المدينة والمرأة فكلتاهما تتعرض للخذلان والهزيمة











من أعمالها

في ذلك تركز على ضميري الغائب والمتكلم.

فالكاتبة تـدرك، أن اسـتـخـدام ضمير الغائب أو ضمير الشخص الثالث، كما يسميه الفرنسيون، هو الأيسر قبولاً لدى المتلقي، ولطالما تم استخدامه من قبل السراد الشفويين، فهو وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد، فيمرر ما يريد من أفكار وآراء دون أن يبدو تدخله صارخاً أو مباشراً بحيث يبدو وكأنه راوٍ للعمل. وهكذا يفصل هذا الضمير النص عن ناصه، ويجعل المتلقي واقعاً تحت اللعبة الفنية، التي تكون اللغة أداتها، حيث يوهم الـ(هوَ) بتتابع الزمن عبر مراحل ثلاث هي الأحدوثة – السارد – المتلقي.

ثم تنتقل الكاتبة إلـى استخدام ضمير المتكلم في الـروايـة، مثلاً تتكلم (نهى) عن نفسها، كذلك (مـيـادة)، و(رأفـت الخيامي)، و(بنفشة خـاتـون)، والكاتبة تعرف والحال كذلك قـدرة هـذا الضمير على إذابـة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية، والزمن جميعاً، إضافة إلى قدرة هذا الضمير على جعل المتلقي ملتصقاً بالعمل السردي، فهو يحيل على الـذات بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع، وهنا لعبت الكاتبة لعبتها الذكية بتناوب استخدام الضميرين فالأنا مرجعيته جوانية، على حين الـ(هوَ) مرجعيته برانية، ولا سواه ضمير يسرد ذاته، وضمير أخير يحكي من الداخل طـوراً، ومن الداخل نحو الخارج طـوراً آخر، وضمير آخر منطلقه من الخارج، نحو الخارج، أطواراً، ومن الخارج، نحو الداخل طوراً.

ولا ننسى استفادة الكاتبة من قدرة الأنا على التحكم في مجاهل النفس، وغيابات الروح، وبذلك تستطيع أن تقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون.

لا يبدو أن الدليمي اختارت العنوان عبثاً، وهنا يخرج عن كونه عتبة من عتبات النص، فقط بل يفتح الدائرة التأويلية على مصراعيها، الذي يكون للقارئ الأهمية القصوى ليلعب دوره في هـذه الـدائـرة التأويلية المفتوحة الأمـداء، فالعنوان مؤلف من ثـلاث كلمات وهو عنوان طويل نسبياً لا رابط بينها للوهلة الأولى، وقبل قراءة الرواية، حيث يبدو العنوان أشبه بمعادلة سيقوم المتلقي أو القارئ وحده بحلها، وإيجاد العلاقة التي تربط هذه المفردات ببعضها.

على طول الرواية ستكون مفردات العنوان بمثابة دال، سيبحث الـقـارئ عـن المدلول ليكتشف الـقـارئ مـا يـربـط بـيـن الكلمات الثلاث: فالمحبون في زمنين مختلفين، أوجد (الفونوغراف) علاقة بينهم، (الفونوغراف) إسماعيل الكتبخاني وبنفشة خاتون، في زمن ماض، ونهى ونادر، في الزمن الحاضر، وبين هذين الزمنين ستدور أحداث الرواية وتتابع أزمانها، فالعنوان هنا عبارة عن مشروع قراءة استكشافية جديدة، سيقوم بها القارئ أيضاً في زمان ومكان معينين، بحيث لا يمكن اعتبار العنوان هنا مفتاحاً لولوج الرواية فقط، وإنما هو موضوع إشكالي، ذلك أنه يخلق لدى المتلقي انتظاراً من نوع خاص، حيث الحيرة والتردد كما تتلبسه المفارقة، لكنه لبس جميل علينا أن نتعامل معه بخلفية جمالية وثقافية، فالعنوان هنا يحقق غاية إيجابية، تجعله مفتوحاً على جميع القراءات كما هو النص، واللغة هنا أيضاً قائمة على الخرق والانزياح، تتشكل في خضمه العلاقة بين الدال والمدلول، وفق ثنائية التحديد واللا تحديد.

في (عشاق وفونوغراف وأزمـنـة) نحن أمام عمل فيه الكثير من التجريب على مستوى التكنيك الروائي، وطرح الأفكار وحتى اختيار العنوان، وهو من ناحية أخرى يدفعنا إلى إعادة النظر في كثير من الأشياء، ويدعونا إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة، ومن هذه الناحية أعتقد أنها تشكل ذائقة جديدة أو وعياً جمالياً جديداً.



بغداد

تشير إلى زمن تهتز فيه الثوابت وتتفتت القيم وتتشتت الذات الجماعية

العودة إلى التاريخ ليس هاجساً شكلياً عندها بل هو متصل بأزمة الهوية والتجربة الحياتية



أنيسة عبود

ثقافة الحارة العربية وتحولات الزمن

من اللافت في المدن العربية، حجم التحولات الهائلة في البناء والعمران وطريقة العيش واللباس والطعام، لدرجة صارت هذه المتغيرات تهدد الكثير من عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا.

وهنا، لا أتبنى البقاء في مركز الدائرة التي تمركز فيها الآباء والأجداد، ولكن من المؤكد أن لهذه التحولات خسائر عديدة، نفسية ومادية واجتماعية، لكن الزمن يفرض شروطه على الجميع، فإما أن يكونوا من أبناء هذا الزمن، وإما ليخرجوا منه غرباء لا يمتّون بصلة إلى العالم الجديد الذي بدأ ولا أحد يعرف كيف سينتهي. وبقدر المستطاع هناك من يحاول التقليل من الخسائر التي تصيب الفرد عند انخراطه في لعبة الزمن ولعبة التجديد التي هي سيف ذو حدين.

ولعبة الزمن العربي تبدأ من الحارة، والحارة لا تعني فقط مجموعة من البيوت المتلاصقة والنوافذ المتقابلة، والزواريب الضيقة، والأبواب المواربة ورائحة (المجدرة أو الهريسة) التي تعبر إلى أنوف الجيران.. والحارة ليست فقط ساحة صغيرة يلعب فيها الأولاد الصغار بأمان ويسقطون فيها ويبكون ويهرع بقال الحارة كي يرفعهم عن الأرض ويطبطب عليهم ويمسح جروحهم ويأخذهم إلى منازلهم بعد أن يضع حلوى (كعب الغزال) في جيوبهم.. والحارة لا تنتهي عند حدود شجيرة الياسمين أو الوردة الجورية الهاربة من الظل ليسرقها شاب عاشق ويضعها على نافذة فتاة هائمة تكتفي بالوردة ولا تحتاج إلى الياقوت أو الماس كي يمتلئ قلبها بفيض المشاعر وتتحول إلى سارقة لوقع خطوات تعبر الحارة بتؤدة علّها تعرف صاحب الوردة الولهان.

تلك اللحظات الفارهة الغامضة، وتلك الدهشة المشتعلة، وذلك الحنان الأبوي من الجيران، وذاك السلام والسؤال والاطمئنان عن الحال، بات سكان الأبنية الحديثة يفتقدونها ويخسرونها شيئاً فشيئاً، إلى أن تحولوا إلى غرباء على باب بناية أو مصعد، وكلٌ يحمل أسراره وغموضه وهمومه ولا ينتظر من أحد أن يحمل معه ويخفف عنه.

إن الحارة العربية، بدأت تتلاشى وتذوب في العمران الحديث والمحدّث بعد دخول (البلدوزر) المادي والمعنوي القادر على جرف أو نسف الحارة بلحظة، لحظة متفق عليها بين البائع والشاري، بين الزمن الجديد المقتحِم، وبين الزمن القديم الثابت الذي لا يحب التحولات السريعة. وفي لحظة تخلٍ عن الماضي، يحول البلدوزر الحارة إلى كومة من ركام أخرس عاجز عن سرد حكايات الفرح والوجع والنميمة والغضب، لينهض بناء ضخم أو أبنية شاهقة فوق هذا الركام الذي طوى الوجوه والأسماء والعلاقات الروحية والعاطفية والورد وصحون الأطعمة المتبادلة بين الجيران، والتقاليد الاجتماعية التي أساسها التواصل مع الجار والسؤال عنه

> **الحارة لا تعني البيوت المتلاصقة والنوافذ المتقابلة والزواريب الضيقة وإنما الوجوه والأسماء والعلاقات الاجتماعية والإنسانية**

ومساعدته ومعايدته ومعرفة أخباره وأسراره ونجاحاته وإخفاقاته، بغض النظر عن وضعه المادي.

إن للحارة العربية التقليدية ذاكرة راسخة في الأدب والتاريخ، ولا يمكن محوها بسهولة، على الرغم من تنامي ناطحات السحاب والجسور والأبراج والأسواق التجارية الضخمة.. ولعل أجمل تعبير نسمعه اليوم، عندما يلتقي صديقان، هو القول: (نحن أولاد حارة واحدة)، أي كل واحد منهما يعرف تاريخ الآخر ويعرف أهله وطريقة حياته وأخلاقه وشيمه وماذا يحب وماذا يكره وماهي أطباقهم المفضلة، إذ إن أهل الحارة يعيشون طفولةً مشتركةً وعاداتٍ متشابهةً وقيماً أخلاقيةً موحدة، تربط الجميع ولا يسمح بالتنازل عنها أو خيانتها، ويلبسون ذات الزي تقريباً، ولهم لهجة واحدة تميزهم عن سكان باقي الحارات، وهم يتكاتفون كأسرة واحدة ضد الغرباء أو الحارات الأخرى، ومع كل النميمة التي تنمو وتترعرع في الحارات، وبرغم بعض المكائد والدسائس، فإن الحارة تشكل رابطاً روحياً ونفسياً وتشكل سنداً وأماناً لكل أفرادها.

وللحارة كبير أو زعيم (طبعاً ليس على طريقة مسلسل باب الحارة) يحترمه الناس ويحلّ مشكلاتهم ويقف مع المظلوم منهم، ولا يسمح بأن تصل القضايا إلى المحاكم أو القضاء، غير أن الحارة حالياً صارت بقايا حارة، بعد تحولها إلى أحياء سكنية ومجمعات ضخمة سكنها بشر غرباء، فتفرق الجيران وابتعدت المسافات، وضاعت رسائل الغرام والأسماء، وصار لكل ساكن في العمارة بابه الذي ينغلق على عاداته وتقاليده، التي جلبها معه من بيئته، والتي لا يقبل التخلي عنها من أجل الآخر، فهو بحاله والآخر بحاله، لا يهم معرفة الاسم ولا معرفة العنوان، وبالتالي تتفشى الغربة والاختلاف وتسيطر الروح الفردية والانعزالية على الكل، إذ لا مجال هنا للزيارة ولا للمعايدات ولا لطلب المساعدة، وقد يسكن جاران متقابلان لسنوات طويلة، دون أن يعرف الواحد منهما لقب جاره أو ماذا يعمل، إذ لم يعد بقال الحارة موجوداً ليدل على الجيران، ولم تعد فسحة الحارة وزواريبها الجميلة مسخرة ليلعب بها الأولاد مع بعضهم بعضاً فيتقاربوا ويتعارفوا، ولم يعد للأولاد المدرسة نفسها أو اللغة نفسها، فكل عائلة لها وضعها الطبقي والمادي الذي لا تمحوه الجيرة أو التجاور، وهي بالتالي غير ملتزمة بعلاقات مع جيران لا يشبهونها أبداً.

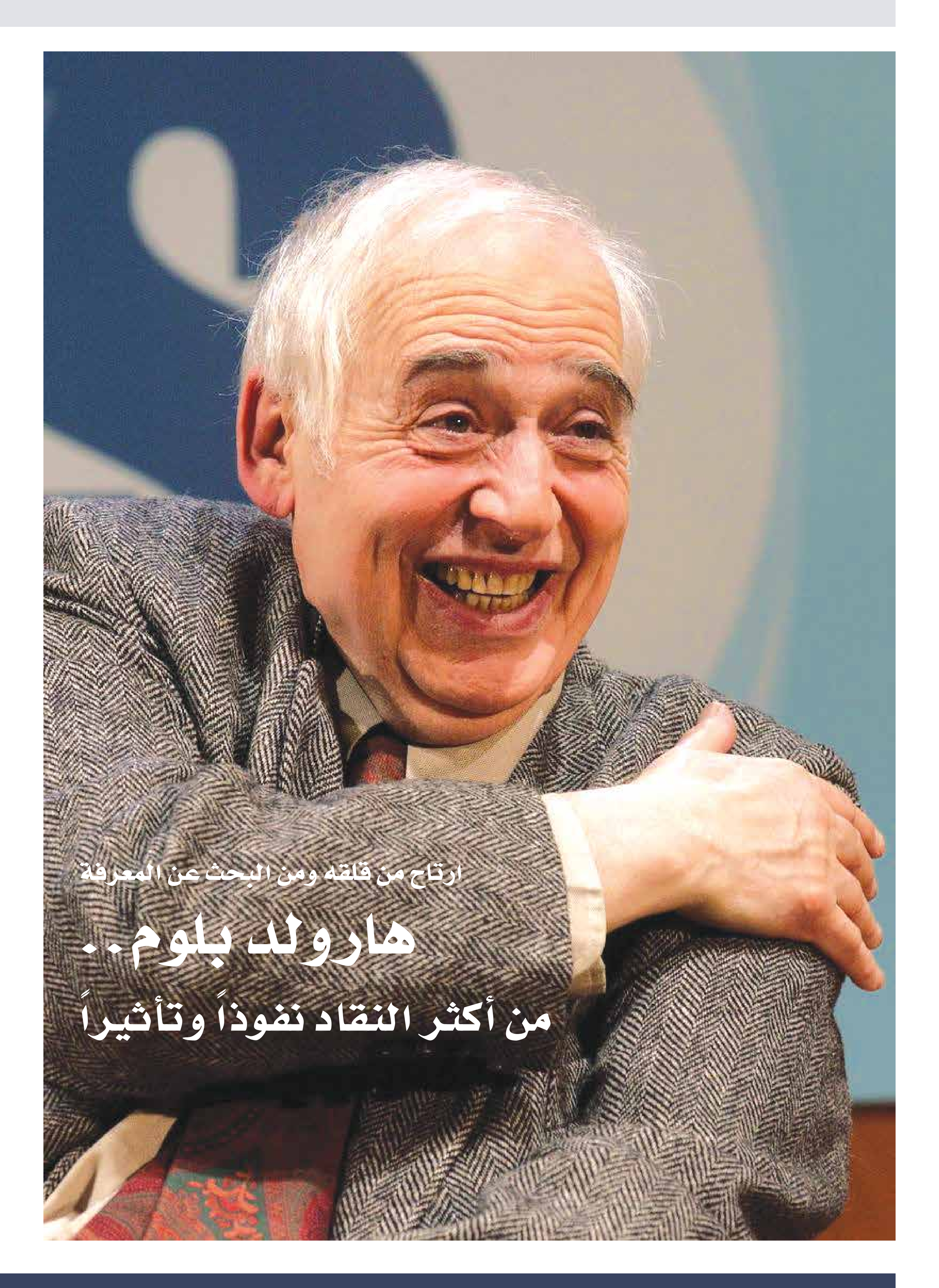
من هنا تنشأ الغربة والقطيعة مع المكان، ويتملك الفرد شعور بالوحدة والغربة والإحساس بعدم الأمان، لأنه يفتقد الحارة وعاداتها وأهلها، بينما يجاور غريباً لا يعرف أصله ولا فصله ولا يخضع للمثل التي تربى عليها من إغاثة الملهوف والتواصي بسابع جار وغير ذلك من القيم، التي بدأت العمارة الحديثة تتخلى عنها، ولعل هذا الشعور بالغربة في البناية الواحدة وفي الشارع ذاته، خلق لدى بعضهم نزعة العائلية أو العشائرية، كي يحتمي بها بعد أن كانت الحارة عائلته وعشيرته وملجأ الأمان لأطفاله، الذين يتركهم يسرحون ويمرحون في بيوت الجيران، الذين يحرصون على تبادل المودة والمنفعة.

من هنا، ومع اندثار الحارة وتفتت زواريبها ونوافذها المكللة بالياسمين والحبق، وتلاشي قصص عشاقها وبطولات شبانها وشهامة رجالها، ستتخلق علاقات جديدة وعادات مختلفة، وذلك بما يتناسب والحياة العصرية الحديثة التي يطمح إليها البشر تاركين خلفهم حكايات ووجوهاً وأمكنة سيأكلها النسيان، وسيمر عليها الزمن مرور الكرام، وبالتالي ستعيش في الذاكرة لفترة جيل أو جيلين، ومن ثم ستذوب كل هذه المشاعر والاحتراقات والحنين، وتنبثق من رمادها علاقات جديدة وقيم جديدة، قد تناسب العصر وقد تتصادم معه وبه، لكن لا بد من ارتعاشة قلب عندما نرى جاراً أو صديقاً يقول (كنا أبناء حارة واحدة)، أي كنا أبناء تاريخ واحد ومشاعر متبادلة وكرة مضرب من القماش، وملعب واسع أكثر من كل ملاعب العالم، وأمكنة حبيبة ووجوه محفورة في الوجدان، ولا يمكن للزمن أن يمحوها، إذ تصير عصية على الذوبان.

حجم التحولات الهائلة في البناء والعمران أثر في عاداتنا وتقاليدنا الأصيلة

للحارة تقاليد راسخة في ذاكرة الأدب والتاريخ العربيين

رسخ الأدب الحارة العربية وتكاتُف أهلها ومحبتهم لبعضهم بعضاً وعاداتهم وحكايات الجيران والأحباب



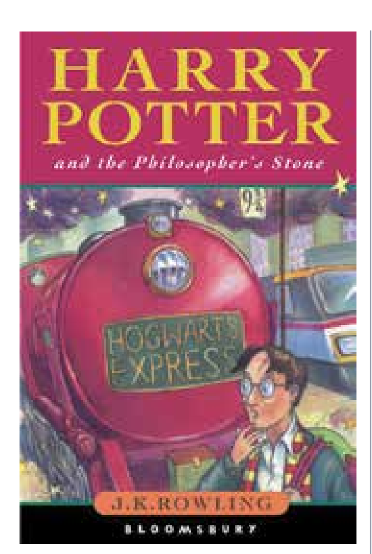
ارتاح من قلقه ومن البحث عن المعرفة

هارولد بلوم..

من أكثر النقاد نفوذاً وتأثيراً


مدحت صفوت

مع رحيل المفكر والناقد الأمريكي هارولد بلوم (١٩٣٠- ٢٠١٩)، تخسر الدراسات الأدبية واحداً من أكثر النقاد نفوذاً نقدياً في نصف القرن الماضي، وأحد أكثر النقاد قدرة على إثارة الخلاف وفتح مناقشات ساخنة حول القضايا الأدبية والجماليات الكتابية، فضلاً عن شهرته بمعارضة كل الاستراتيجيات الفكرية التي حاولت أن تجعل من الخطاب الأدبي مطية للأفكار الاجتماعية والسياسية والنقاد الجدد، المنطلقين من رؤى ميشيل فوكو.



هاري بوتر

ولد هارولد بلوم في (١١ يوليو ١٩٣٠)، في مدينة نيويورك، ونشأ في برونكس في منزل ناطق باللغة اليديشية، بعد أن هاجر والداه من أوروبا الشرقية أوائل القرن العشرين، وتعلم القراءة والكتابة بالعبرية، فيما اكتفى صغيراً بتعلم المحادثة بالإنجليزية. وفي مرحلة صباه قرأ «قصائد مجمّعة» للشاعر الأمريكي هارت كرين (١٨٩٩ــ ١٩٣٢) أحد أبرز آباء الحداثة الأمريكية الذي افتتن به بلوم حدّ السحر، لا في البدايات فقط إنّما طوال حياته، لما مثله (كرين) من حلقة وصل بين كتابات جون دون، وكريستوفر مارلو، ووليام بليك، ووالت ويتمان، والكتابات الشعرية الأمريكية الراهنة.

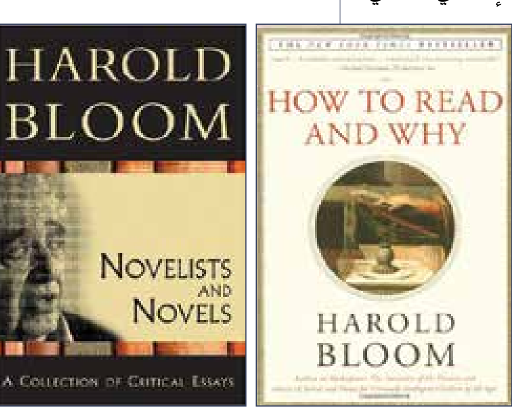
التحق بلوم بمدرسة برونكس العليا للعلوم، كما \حصل على درجة البكالوريوس في العلوم الكلاسيكية من جامعة كورنيل عام (١٩٥١)، ثم نال درجة الدكتوراه (١٩٥٥) من جامعة ييل وعمل باحثاً في برنامج فولبرايت في كلية بيمبروك في كامبريدج خلال العام الدراسي (١٩٥٤–١٩٥٥). ولعلّ انتماءه لـ(ييل)، المقر الأمريكي لاستراتيجيات التفكيك، دفع بعض النقاد الغربيين والعرب إلى اعتبار مؤلف (قلق التأثير، نظرية في الشعر) ناقداً تفكيكياً، بجانب تأثير سخريته الدائمة من مفهوم (النظرية النقدية)، لكنّنا نرى كتاباته أقرب إلى البنيوية منها إلى التفكيك.

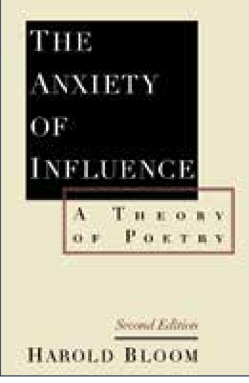
ومنذ أن أصدر مؤلفه المشار إليه آنفاً، الذي ترجم إلى ما يربو على (٤٥) لغة، وقد عرّبه عابد إسماعيل ونشر في بيروت (١٩٩٨)، وأغلب المتابعين يتعاملون مع بلوم كرائد تفكيكي، الأمر الذي نلمسه في كتابات (ه. إبرامز)، و(جاكسون بت)، وفنسنت ب. ليتش)، والأخير رأى أن بعض الاتهامات التي وجهت للناقد الأمريكي متسرعة وبلا أساس قوي، كما أن تهمة العداء للنزعة التاريخية لا تعكس فهماً لمشروعات بلوم.

عاش بلوم حياته في معارك فكرية، فأغلب النقاد الأمريكيين والمدارس الغربية، لم ترق لها مؤلفاته ، ولا دعاواه المنهجية القائمة على تفخيم الجمالي في النصوص الأدبية، على حساب الفكري، أو المضاميني، إذ كافح طوال كتاباته من أجل الترسيخ لما أسمّاه بـ(استقلالية الجمالي)، كمعيار أوحد للحكم بجودة القصيدة أو الرواية أو المسرحية، بينما رأى أن المضامين السياسية والأفكار الاجتماعية ليست ذات صلة.

في ضوء هذا السياق، يُسقط بلوم السياقات التاريخية والثقافية المُنتجة للنص، ففي قراءته لـ(الكوميديا الإلهية) للشاعر الإيطالي دانتي أليجييري، يراها فقط (عملاً خرافياً وفائقاً من الشعر الرائع) دون أن يعير لما تحمله في طياتها من تقاليد تشير إلى إعادة التفكير في العلاقة بين الإيمان والعقل ضمن هذا التقليد، خاصة من خلال فلسفة القديس توما الأكويني، الأمر الذي جرّ على بلوم خوض معارك، وجهت فيها سهام النقد والنقض عليه، إذ رأى كثيرون من الغربيين، ومنهم الكاتب الأمريكي في «الأوبزرفر» كنان مالك، أن كتب بلوم منتفخة وتعاني التكرارية في كثير من الأحيان، فضلاً عن أن أحكامه مشكوك فيها، لكن إصراره على أهمية القراءة، بخاصة في مؤلفه الشهير

تركَ أكثر من (٦٠) مؤلفاً نقدياً وفكرياً وأدبياً وظل يمارس عمله الأكاديمي حتى قبيل رحيله





من مؤلفاته


هارولد بلوم

(كيف نقرأ ولماذا؟)، ورؤيته الجمالية لا تقدر بثمن.

نجح بلوم في خلق شهرته بوصفه القارئ للشعر الرومانسي، فكتب عن بيرسي بيش شيلي والشعر الرومانتيكي الإنجليزي أوائل الستينيات، ونشر (دراسات في التقليد الرومانسي)، ليذهب الخيال الرومانسي مكان الوجود التكويني في أعظم شعراء العصر الفيكتوري والحديث. في أوائل الأربعينيات من عمره، أصبح الشخصية المهيمنة في الدراسة الأكاديمية للرومانسية وتراثها، في وقت كانت الأكاديميات الغربية ترى أن الرومانسية تنبثق في الأساس من أشباح (ت. إس إليوت)، ليحرر الناقد الأمريكي نفسه من سطوة الشاعر الإنجليزي الأشهر، منذ أن كان طالباً جامعياً في كورنيل بولاية نيويورك، من خلال قراءة دراسة (نورثروب فراي)، وما وصفه بالتماثل المخيف في قصائده مع الشاعر الإنجليزي وليم بليك.

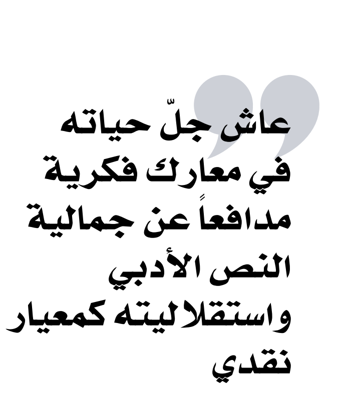
واستطاع بلوم أن يكتشف في أعمال (فراي) أسلافه الأصليين، بقوله: مزّق فراي قلبي، واعتقدتُ أنه كان أفضل كتاب قرأته عن أي شيء. وقرأته مئة مرة بين عامي ١٩٤٧ و١٩٥٠، وربما حفظته بشكل حدسي، ولم أفلت أبداً من تأثيره. وإن كان فراي هو المؤثر الأول شعرياً، فإن الغربيين عدّوا بلوم مفكراً ما بعد حداثي الأكثر اقتراباً من تأويلية مارتن هايدغر نقدياً، وذلك منذ بدايات مشروعه.

وفي مسألة القراءة، ظلّ مؤلف (صناعة أسطورة شيلي)، منحازاً للقيمة الأدبية، وللأدب الرصين والكلاسيكي، وإن رأى أنه يتوجب على القراء اتباع غرائزهم في اختيار النصوص التي يطالعونها، دون أن ينسى أن يحترز من أن الغرائز قد تدفع بالمرء إلى مشكلات شتّى، من بينها الوقوع في فخ الابتذال، وفي حوار له قبيل رحيله، أوضح أنه (غير سعيد بما حققته رواية «هاري بوتر» من بيع ما يقرب من (٣٥) مليون نسخة، وما كتبته عنها الدوريات الأمريكية في افتتاحياتها مثل وول ستريت)، مؤكداً أنه لا يوجد شيء في الرواية يقرأ، فقط سلسلة لا منتهية من العبارات المبتذلة، وهو ما يعتقد أنه غير مفيد لأيّ قارئ على أي نحو، وردد (إنّها مجرد تفاهة).

لم يخش بلوم أن يتهم ملايين القراء الذين لهثوا وراء مؤلف للكاتبة البريطانية (ج. ك. رولنج) بأنهم على خطأ ويجرون وراء الموضة والأنماط الشائعة، ومن ثمّ يبقى كتاباً مؤقتاً، وتاريخ القراءة مليء بالكثير من القمامة والأعمال المؤقتة، على حد مفرداته. وجلبت رؤية بلوم المنحازة للكلاسيكيات والمناهضة لـ(البوب آرت) عليه هجوماً كبيراً، وصلّ حد اتهامه بالمتحجر الذي لا يفقه أساس الحركات الثقافية الجديدة.

وكان صاحب العشرين كتاباً نقدياً، والأربعين في مجمل المجالات، طاحونة قراءة يتمتع بذاكرة فوتوغرافية، ينشر أنه قادر على قراءة كتاب من (٤٠٠) صفحة في ساعة، وأنّ لديه المقدرة على مطالعة مسرحيات شكسبير أو كتابات جون ميلتون في نهار واحد.

ظل بلوم يمارس هوايته في التدريس بالجامعة حتى قبيل رحيله بأربعة أيام، حين أصابته وعكة صحية نقل على إثرها إلى مستشفى في مدينة نيو هافن بولاية كونيتيكت، وتوفي في الرابع عشر من أكتوبر الماضي، عن عمر ناهز التاسعة والثمانين عاماً، ليرتاح من قلق القراءة والبحث عن المعرفة، ويبقى تأثيره لا في الولايات المتحدة فحسب وإنّما في العالم أجمع.


عاش جلّ حياته في معارك فكرية مدافعاً عن جمالية النص الأدبي واستقلاليته كمعيار نقدي

أثار الخلاف حول جماليات الخطاب الأدبي بعيداً عن الاجتماعي والسياسي عكس رؤية ميشيل فوكو

ميشيل فوكو


دانتي

وليم بليك


ت. إس. إليوت

دروب


حسن الربيح

اللغة والغموض في النص الأدبي

تشكِّل اللُّغة البناء الأهـمَّ في النَّصِّ الأدبـيّ، وهـي الـتي تتدخَّل فـي تشكيل العناصر الأخرى، فبها يتبلور الإحساس، وبها تـأخذ الـصُّـورة أبـعـادهـا ويتجلَّى الخيال، وبالتَّالي فإنَّ اللُّغة تأخذ وظيفةً جماليَّة إبداعيَّة تقوم على الإدهاش وكسر النَّمط المألوف، أي أنها تُنتجُ معنى ما من خلال هذه الوظيفة، أو تستحدث نمطاً جديداً في إيصال معنى قد يكون مستهلكاً كمعنى الكرم والشجاعة مثلاً، فيكون لكاتب النَّصّ فضل التلاعب بالألفاظ لإيصال هذا المعنى أو ذاك، في حين أنَّ اللُّغة في غير النَّصِّ الأدبيّ تأخذ وظيفة تواصليَّة ضمن شروط المعاجم العربيَّة، أي أنها تستهلك معنى موجوداً بطريقة معروفة.

ويأتي الغموض في النَّصِّ الأدبـيّ، وخاصَّة النَّصّ الشِّعري، نتيجةً لهذه الوظيفة الجماليَّة، وليس غايةً يسعى إليها الأديـب، فمن الطَّبيعي إذا انحرفت مفردات اللغة عن دلالالتها المعجمية، ومـن خـلال تراكيب غير معهودة، فـإنَّ المعنى سينحرف معها ويخفى على القارئ للوهلة الأولى، فعلى القارئ حين يقف أمــامَ نصٍّ شعريّ أن ينفض رداء الكسل عن مداركـه، ويتأمَّل مـرَّة ثانية وثالثة حتَّى يصطاد المعنى وفق الشَّرط الجمالي الذي يقوم عليه ذلك النَّصّ.

> يأتي الغموض في النص الأدبي وخاصة الشعري ضمن وظيفته الجمالية

سُئِل الأديـب الراحل حسن السبع عن حالة الغموض في النُّصوص الشِّعرية، فأجاب: (كان الغموض ومازال قرين الشِّعر في كلِّ الأزمنة، فالخطاب الشِّعري خطاب مجازيٌّ، ولا يشبه الخطاب اليوميّ الذي يفهمه الجميع، لكنِّي هنا أشير إلى الغموض وليس إلى الإبهام الذي يغلِّف النُّصوص المستغلقة على فهم نخبة المتلقِّين، فهناك من يمارس لعبة لغويَّة على حساب المعنى؛ لعبة لغويَّة تنقصها الـرُّؤيـة وينقصها الصِّدق العاطفي والفنِّي..).

إنَّها إشارة مهمَّة في مسألة الغموض الفني والذي يكون للُّغة فيه الدَّور الأكبر، ففي اللُّغة طـاقـات لا تنفد في علاقات مفرداتها وتراكيبها ضمن سياق ما، ومن يمتلك مهارة التَّلاعب باللُّغة وفتنة التَّجريب، فلن يعدم الحيلة والوسيلة، ولكن لا بدَّ أن ينسجم هذا التَّلاعب مع اختلاجات النَّفس وتجلِّيات الفكر، والـذي عبَّر عنه أديبنا الراحل بـ(الرُّؤية والصِّدق).

والكثير من النُّصوص الشِّعرية التي تستهويها لعبة اللُّغة تقع في حفرة الإبهام، حين تضرب صفحاً عن صوتها الداخلي، فما إن تقرأ مطلع القصيدة؛ لتذهب إلى ما بعده إلَّا ويتفلَّت المعنى من بين يديك كالماء، وتضيع في حفلةٍ من المفرقعات اللُّغويَّة.

هل كان الشَّاعر أثناء الكتابة يعيش إحساساً حقيقيّاً؟ هل كان يعبِّر بصدقٍ عن حالةٍ ما؟ هل في باله موضوع يريد إيصاله إلينا؟ هل لديه حالة من التأمُّل في فكرةٍ ما؟ مجموعة من الأسئلة تنتابني حينما أقرأ قصائد ليس لها إلَّا اللُّعبة اللُّغويَّة فقط وفقط.

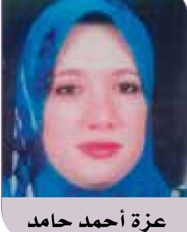
الغموض طبيعة النُّصوص الشِّعريَّة، كون اللغة فيها لغة خاصَّة خارج التداول العام، ولكن، ومع هذه الخبرة اللُّغويَّة، لا بدَّ من الكتابة بإحساسٍ حقيقيّ غير مزيَّف، أو متكلَّف.

دخل كل بيت مصري من خلال برنامجه

د. حامد عبدالفتاح جوهر

«عالم البحار»

عالم جليل لا تعرفه الأجيال الحالية، وربما سمعت عنه لأنه دخل كل بيت في مصر من خلال برنامجه التلفزيوني الشهير (عالم البحار)، والذي بدأ بتقديمه أسبوعياً في التلفزيون في ستينيات وسبعينيات القرن الفائت. ومن خلال برنامجه نقل لنا أدق الحقائق والنظريات العلمية عن (علوم البحر) ليعرضها على الناس بطريقة مشوقة بسيطة معلقاً على الأفلام والتقارير العلمية التي يقدمها.

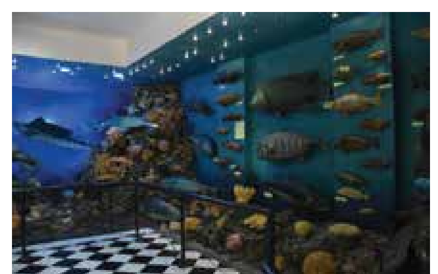

عزة أحمد حامد



ولد الدكتور حامد عبد الفتاح جوهر في (١٤ نوفمبر ١٩٠٧م) بالقاهرة، والتحق بمدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية الابتدائية وحفظ بعضاً من القرآن الكريم، ثم التحق بالمدرسة الثانوية الملكية، فتتلمذ على يد الأستاذ عبدالله العفيفي الذي بذر فيه حب اللغة العربية، وقرأ شعر شوقي وحافظ ومطران، وتأثر بالمنفلوطي وأحمد حسن الزيات، ثم التحق بكلية الطب، لكنه بعد نجاحه في السنة الأولى انتقل إلى كلية العلوم في بداية إنشائها وتخرج فيها بمرتبة الشرف الأولى ضمن أول دفعة، وعيّن معيداً فيها سنة (١٩٢٩م) وكان تخصصه في علم الحيوان والنبات والكيمياء، ثم حصل على درجة الماجستير في علم الحيوان تحت اشراف د.أدولف نيف السويسري الجنسية، الذي كان يرأس قسم علم الحيوان آنذاك.

وكانت تلك أول رسالة تقدم لكلية العلوم لنيل درجة الماجستير منذ إنشائها! إلا أن كائنات البحر الأحمر قد جذبته فتحول إليها ولم يتحول عنها بعد ذلك.

عين الدكتور جوهر مساعداً لمدير محطة الأحياء البحرية الإنجليزي بالغردقة وكان يدعى د.سيريل كروس لاند، تابع د.جوهر بحوثة على أحياء البحر الأحمر وتوصل إلى نتائج مهمة نشرها في مجلتين شهيرتين بإنجلترا هما مجلة Nature، وhe publications of the Marine Biological Association-U K، وعندما وصلت نتائج أبحاثه إلى المتخصصين أمثال ا. جاردنر رئيس قسم علم الحيوان بجامعة كامبردج البريطانية وا. هيكسون الرئيس السابق للقسم ذاته، أرسلوا اليه دعوة إلى تلك الجامعة العريقة باحثاً وزائراً، فسافر إليها عام (١٩٣٧م) ومكث ما يقرب من عامين، زار خلالها العديد من متاحف التاريخ الطبيعي في لندن وأدنبرة وباريس وبرلين وفيينا، وأعد النتائج التي وصل إليها للنشر، وعندما عاد تولى منصب مدير محطة الأحياء المائية بالغردقة، ونجح نجاحاً باهراً أدهش الإنجليز نفسهم كما يقول د.جوهر: (إنه لا يمكن لمصري أن يتحمل قسوة الحياة في تلك البقعة النائية









من متحف حامد جوهر

المنعزلة، فعز علي أن تكون هذه هي النظرة إلينا.. ولأني كنت أول مصري يلي هذه الوظيفة بعد الجانب الأجنبي، فقد رأيته تحدياً لا بد من قبوله ولا بديل أمامي من النجاح).

تولى الدكتور جوهر أمر محطة الأحياء البحرية بالغردقة منذ نشأتها ولمدة أربعين عاماً، لزم فيها البحر الأحمر وأحبه ودرس كائناته وعرفها وعرّف العالم بأسره إليها، وتتلمذ على يديه كبار علماء مصر في ذلك الوقت، الذين تخصصوا في علوم البحار، كما استقبل الدارسين والباحثين من مختلف دول العالم، وكشف من خلال أبحاثه عن كنوز البحر الأحمر ومرجانياته الخلابة لدرجة أن سمي (أبو البحر الأحمر) فعرف العالم كله الغردقة التي أصبحت مزاراً سياحياً للعلماء والباحثين من كل أنحاء العالم.

وتقديراً لجهوده، اختارته الأمم المتحدة عام (١٩٥٧م) مستشاراً للسكرتير العام في علوم البحار، ثم اختارته لإعداد المؤتمر الدولي لقانون البحار في جنيف عام (١٩٥٨م).

وفي عام (١٩٥٩م) اختارته الوكالة الدولية للطاقة الذرية في مؤتمرها الذي عقدته حول التخلص من مخلفات المواد المشعة، رئيساً للجنة التخلص من هذه المواد في البحر.

يرجع إليه الفضل في إنشاء جمعية (علم الحيوان المصري ١٩٥٨م) ومجلتها العلمية التي رئسها منذ نشأتها حتى وفاته، وكان رئيس الجمعية المصرية لعلوم البحار، وزميلاً في الأكاديمية المصرية للعلوم منذ عام (١٩٤٨م)، وعضواً بالاتحاد العلمي المصري والمجمع المصري للثقافة العلمية، وزميلاً لأكاديمية علم الحيوان الهندية، ومحرراً ممثلاً لمنطقة الشرق الأوسط في المجلة الصادرة عنها، كما انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية بالقاهرة عام (١٩٧٣م)، وأنشأ معهد الأحياء المائية بعتاقة بالسويس، كما أنشأ الكثير من معامل البحوث المائية في مصر والعالم العربي.

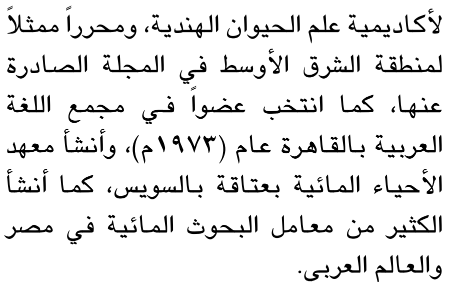
قدم ما يربو على ستين بحثاً علمياً في مجالات البحر الأحمر، والمياه العذبة في أنهار النيل وشط العرب ودجلة والفرات والترع والمصارف والبحوث الخاصة بالبلهارسيا، وقد نالت هذه البحوث شهرة عالمية واسعة، فتمت دعوته للاشتراك في المؤتمرات الدولية في علم الحيوان وعلوم البحار، واختارته أكاديمية العلوم بواشنطن عضواً من بين اثني عشر عالماً في علوم البحار، اجتمعوا في روما بإيطاليا لاقتراح وسائل النهوض بمعاهد الأحياء البحرية وعلوم البحار.

كما حصل على جائزة الدولة في العلوم عام (١٩٥٣م) وجائزة الدولة التقديرية في العلوم عام (١٩٧٣م) تقديراً لجهوده العلمية، إلى أن رحل عن عالمنا عام (١٩٩٢م).



حامد جوهر

أحب اللغة العربية وقرأ شوقي وحافظ وتأثر بالمنفلوطي وأحمد حسن الزيات ومطران



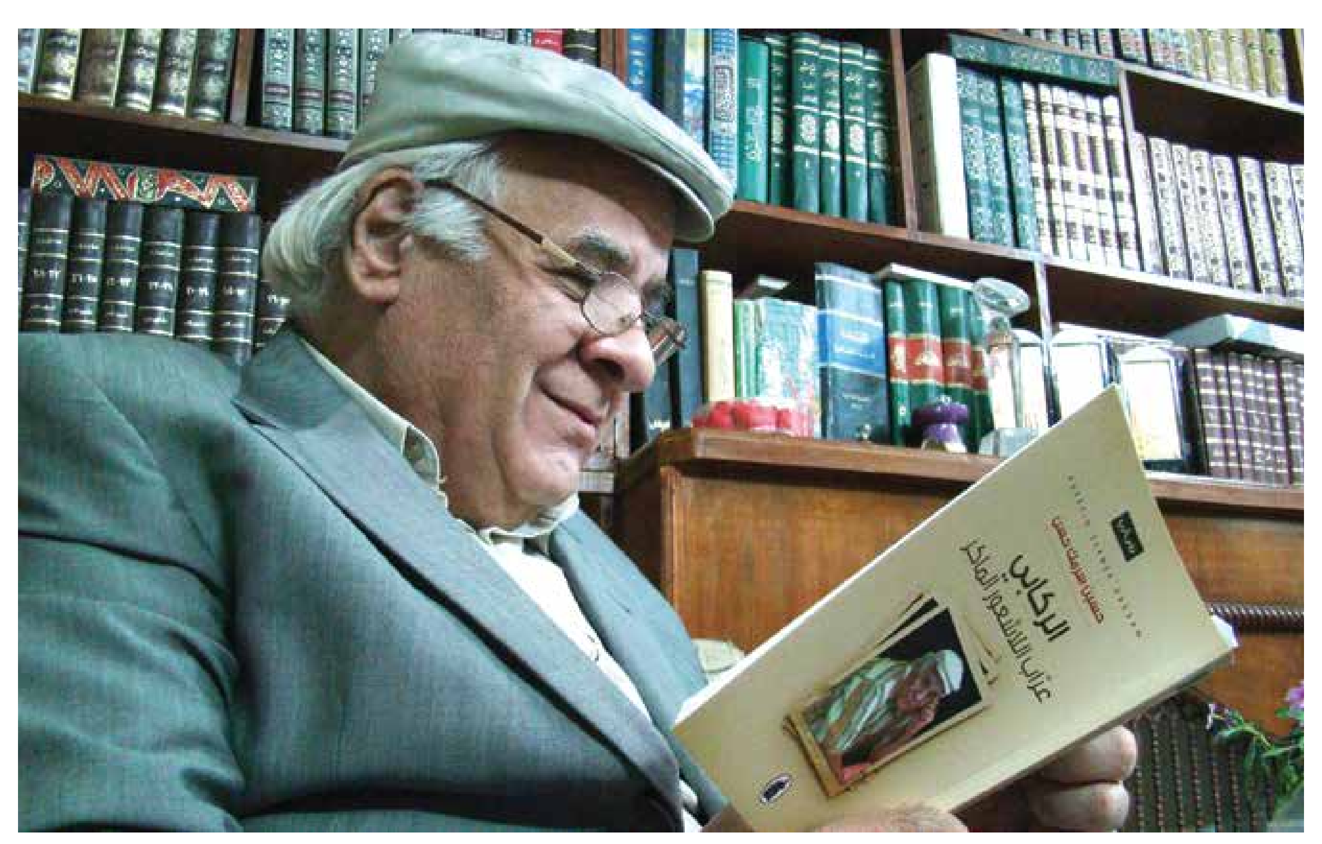
أحمد شوقي



حافظ إبراهيم



خليل مطران



عوالمه منفلتة من الذات ومحدوديتها

عبدالخالق الركابي

يتعامل بحنكة مع التجريب في بناء رواياته


سعيد بنكراد

تتميز تجربة الروائي العراقي عبدالخالق الركابي باحتفائها الدائم بالضمير الجمعي (نحن)، فهو يشكل فيها محفلاً سردياً شاملاً، يحتضن وقائع التاريخ ممزوجة بالتمثيل التخييلي. فمن خلال هذه الـ(نحن) استطاع بناء عوالم منفلتة من إكراهات (الذات) المعزولة ومحدوديتها في التقاط كل ممكنات السرد، وقدرته على استيعاب أكثر التجارب فردية وأكثرها جمعية: حكاية فلاح عاشق أو حكاية مثقف مهووس بالحرية، أو معاناة أمة مع الحرب والغزو. لقد مكنه هذا الاختيار من التخلص مما يمكن أن يأتي من (أنا) سيرية تكون في الغالب مشدودة إلى تجربة فردية محدودة، والتخلص أيضاً من (الإكراه) التاريخي الذي يعوق الانتشار التخييلي للشخصيات.

وهذا ما نعثر عليه في روايته (نافذة بسعة الحلم) فهي تدور في ساعات معدودة لا تتجاوز يوماً واحداً. وهذا الزمن المكثف هو الذي يمكن السارد من رؤية الأشياء، كما يمكن أن تتحقق في اللغة، أي فيما يمكن أن يتناسل في وصف هو الأداة التي تغطي على النقص في الحدث. يتعلق الأمر باستعارة كبرى يستحضر من خلالها الروائي حياة بأكملها: تبدأ الرواية في الصباح ثم ينتقل السرد إلى ما يحدث في الظهيرة، لكي تنتهي في المساء، كما تنتهي كل حياة في خريف العمر. إنها الطفولة والشباب والانكفاء على الذات في حالات تلاشيها، إنها رؤية لدورية زمنية تعكس منطقاً في تصور الوجود وفي تحديد تخومه داخل زمنية لا تتطور، بل تعيد نفسها في القيم والأخلاق.

وذاك ما يحدث أيضاً في رواية (سفر السرمدية) حيث يُطلب من البطل، أن يدخل

إلى أربعين غرفة، ويُحذر من الدخول إلى غرفة واحدة منها. ولن يقوم هذا الشخص سوى بخرق هذا المحظور ويدخل الغرفة المحرمة. يتعلق الأمر دائماً بمجاز، أو باستعارة كبرى تحاكي من خلالها الرواية ما يحدث في الحياة. إن المنع ليس فقط حداً من حرية الفرد وتقليصاً لهامش الحرية عنده، بل قد يكون انتماء طوعياً إلى نظام أخلاقي، أو وسيلة يتعلم الفرد من خلالها كيف ينتمي إلى نسق ثقافي بعينه.

وضمن هذه الغاية تعامل الروائي بحنكة كبيرة مع كل أشكال التجريب في بناء رواياته. فلم يتحول التجريب عنده إلى غاية في ذاتها، بل كان وسيلة موجهة إلى التعبير عن تجارب لا يمكن للأشكال القديمة استيعاب كل تفاصيلها، كما هو الحال في رواية (ما لم تمسسه النار)، فهي تبدو في الجوهر، وكأنها رحلة ذهنية حيث تفكر داخلها الرواية في نفسها، من خلال أحداث معدة لكي تكون رواية، على هامش الرواية التي يقرؤها القارئ بشكل مباشر، أو كما هو الحال في روايته (سابع أيام الخلق)، حيث الرواية هي أيضاً كتابة أو إعادة كتابة لمخطوط ناقص؛ والنقص هنا يجب أن يُنظر إليه استعارياً أيضاً، إنه رمز للحياة ذاتها، فمن ميزات الوجود في الأرض النقصان، فهو الحافز الدائم على التجدد والتغير، لذلك تبدو أحياناً وكأنها رحلة في الزمن وحده، حيث الذاكرة والمخطوطات التي يتم تداولها هي بروفات على هامش الحياة الفعلية، وتبدو التجربة أحياناً أخرى مشدودة إلى الفضاء وحده حيث المدينة نقطة البداية، خاصة تلك التي يسميها (مدينة الأسلاف).

وثيمة المخطوط معروفة، وسبق أن استعان بها الكثير من الروائيين قبله وبعده، إما لتكريس مبدأ الاحتمالية (ما كان من الممكن أن يحدث)، وإما لكتابة رواية يكون المخطوط ذريعة لها (كتب أومبيرتو إيكو روايته، اسم الوردة، استناداً إلى ما يقول السارد إنه مخطوط اقتناه من كتبي، منسيٍّ في المكتبات المتناثرة على ضفاف السين في باريس).

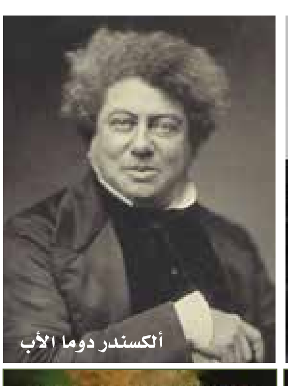
هناك في كل تجاربه احتفاء بالإنسان، كما يمكن أن يتجلى من خلال نماذج متنوعة بالمعنى الذي يبتعد عن البطل (العاقل، والفاهم، والواعي، والخيّر)، لكي ينحاز للإنسان في لحظات ضعفه وقوته وانحرافه واستقامته. لذلك لم ترتبط تجربته بهموم النوع، أو بهموم وطنية، هي في العموم مشروعة، ولكنها لا يمكن أن تصنع فناً أصيلاً يتجاوز ما يُصنف ضمن (القضية) أو ما يشير إلى معركة شعب أو فئة اجتماعية.

إن حديثه عن العراق القديم، يتداخل مع ما يقوله عن العراق الجديد، والنماذج الإنسانية الفاسدة في الأول هي ذاتها في العراق الجديد، وحلم التحرر فيه هو ذاته قديماً وحديثاً. وفي هذه الحالات مجتمعة تعلمنا التجربة الروائية، كيف نقرأ التاريخ من خلال شخصيات من (لحم ودم) هي ما يشكل حقائق الروائي الحدثية، لا من خلال (أشباح) المؤرخ الذي يكتفي من الحدث بالتقاط ما يمكن أن يسهم في بناء مفاهيمه (كما كان يتصور ذلك ألكساندر دوما الأب).

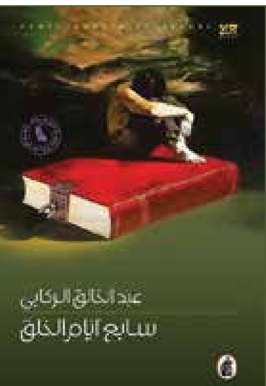
وفي كل تجاربه هاته يبدو الروائي الركابي مشدوداً إلى حقيقة لا تأتي من التاريخ، رغم أنه ينحاز إلى تاريخ العراق بكل محطاته، بل مما علق بالمتخيل أو سها عنه الناس، أو تجاهله المؤرخ. بعبارة أخرى، نحس ونحن نقرأ رواياته أنه لا يروم الإمساك بحقيقة، بل يود الاقتراب منها فقط، من خلال ما تقوله الأحداث التي يبنيها الفعل السردي. وهو ما يعني أنها ليست حقيقة سابقة على الحدث، بل هو غطاؤها وشرط وجودها، لذلك قد تكون حقيقة التخييل أقوى من حقيقة المعيش الحياتي الفعلي، إن الثانية محكومة بما حدث، أما الأولى فتتسع لكل ممكنات الحياة.

بغداد

في روايته (نافذة بسعة الحلم) زمن الأحداث فيها لا يتجاوز ساعات معدودة في يوم واحد


ألكسندر دوما الأب

أومبيرتو إيكو



من أغلفة رواياته



د. انتصار البناء

تماسك الفضاء الروائي عند

شهلا العجيلي

فضاءان روائيان تحلق بك فيهما رواية (صيف مع العدو) لشهلا العجيلي؛ الفضاء الأول هو فضاء مدينة الرقة، المزدحم بالشخصيات العديدة والتفاصيل الكثيرة عن حياة من عاشوا فيها. والفضاء الآخر، هو فضاء ألمانيا المحدد بالمباني التاريخية والثقافية والمحدود بالشخصيات التي تحيل سيرتها إلى خارج ألمانيا. يلتحم الفضاءان في فضاء واحد عبر (الصوت السردي) للشخصية الرئيسة (لميس) التي تجسّر مسافات الهجرة من الرقة إلى ألمانيا، بإعادة تعريف الشخصيات، التي تلتقيها في ألمانيا. الرواية هي رواية الشخصيات، التي تتنمط أولاً، ثم تتحول، ثم تصير سؤال الرواية. والرواية هي رواية الأسئلة المعلقة، التي تحيلك إلى ضفة جسر لا تعرف كيف ستبلغ ضفته الثانية.

من هو العدو الذي يحيل إليه العنوان؟ إنه نيكولاس أستاذ الفهم الجماهيري في جامعة ميونيخ، الذي زار الرقة لتتبع تاريخ العالم الفلكي (البتاني) ومراقبة سماء الرقة. سيمضي متلقي الرواية حتى نهايتها سعياً إلى فهم سبب وصف نيكولاس بالعدو!! هل يكفي شعور لميس بإعجاب والدتها بنيكولاس، وتخوفها من سرقته لها كي يكون نيكولاس مركز (الكراهية) في الرواية؟ العناوين بصفتها أهم عتبة للنص تحيلنا غالباً إلى مركز الرواية؛ هل نيكولاس مركز الرواية؟

تبدأ الرواية بمشهد لميس وهي تستلقي بسلام على سرير في مقابل نهر الراين الألماني، وتحكي لعبّود من بين تقطعات نومها أن بشرى قد ماتت. وتنتهي الرواية في المكان نفسه، حين تُصدم لميس بأن عبود لم يكن السبب في وفاة جدتها، وأنها أفنت عمرها في عذابات تأنيب الضمير ظناً منها بأنها مسؤولة عن الألم الذي سببه موت الجدة لأمها. كانت بشرى عروساً، وناهزت جدتها الثمانين عاماً.. جميعهم ماتوا في الرقة، وانتهى المطاف بعبود ولميس على ضفاف نهر الراين في ألمانيا. سرد الرواية يبدأ من اليوم الثاني لمشهد نهايتها. النص مدور يحيل أوله إلى آخره في حركة أشبه بربط طرفي خيط ما.

التفاصيل السردية الكثيرة لشخصيات (الرقة) أضفت كثيراً من الحيوية والترابط على الفضاء الروائي، ومنحت القارئ قدرة تخَيُّلية تساعده على التحرك داخل الرقة بكل سلاسة. والسارد من الداخل في الرواية، لميس، يحكي الأحداث في الرقة (من الداخل) بعيني طفلة في التاسعة (السارد المشارك). ثم ما تلبث أن تحضر المرأة (لميس) من خارج اللحظة السردية الراهنة لتعلق على الأحداث بصفتها صارت سارداً عليماً، في تقنية أشبه بالتبادل الزمني للحدث السردي الواحد.

وترتكز شخصيات وأحداث النسق السردي في (الرقة) على عالم العجائز، وحكاية الأم نجوى، والعالم الهامشي للطفلة لميس؛ مثل علاقتها بعبود وبأبي ليلى وخيوله، والقصص المتناثرة التي تجمعها على هامش الأحداث السردية الرئيسة.

> (صيف مع العدو) رواية شخصيات ورواية أسئلة معلقة في فضاءين مختلفين بين الرقة وألمانيا

عالم العجائز في الرواية يحيل في مجمله إلى الماضي، والحلول الحالي لهن، ليس إلا لتوظيف عمليات الاسترجاع والاستذكار في خلق مقارنة بين شخصيات العجائز بعلائقها الماضوية، والشخصيات المرتبطة باللحظة الزمنية الحالية. بدا عالم العجائز متيناً متماسكاً ينُم، برغم تعدد مشاربه وتناقض حكاياته، عن حالة توافق وتفاهم مع الواقع ومن ثم تقبله وتجاوزه. لقد تجاوزت (كرمة) جدة لميس، تاريخها عدة مرات من الحالة الأرستقراطية، التي عاشتها عائلتها في زمن العثمانيين، إلى عملها فنانة في فرقة بديعة مصابني، إلى زوجة مخلصة لزوجها. وتجاوزت العمة (مارية) تجاوزات زوجها لها مع مغنية من اللاذقية حتى عاد لها أخيراً. وتجاوزت العمة (صافية) أزمة يوم زفافها الملتبس، وصارت أماً قوية ومتسلطة تحرض أبناءها الذكور على تعدد الزوجات.

في الحين ذاته؛ لم تستطع والدتها (نجوى) تجاوز ألم فشل حبها الأول وهجرة حبيبها لخارج سوريا، واضطرارها للزواج انتقاماً منه واستحضاراً له، ومن ثم حالة الانفصال الصامت الذي عاشته مع زوجها حتى التحق مهاجراً بأخيه ومات.

عجز نجوى عن تجاوز خيباتها، كان موضع مقارنة لميس بين حالها وحال العجائز اللاتي كانت تقضي وقتاً طويلاً بينهن. وقد مثلت مسألة (اللاتجاوز) الوظيفة الجوهرية لنجوى في الرواية. والارتباط الوجداني الذي أوحت لميس (الطفلة) بوجوده بين والدتها نجوى ونيكولاس كان حالة (لاتجاوز) روائية، فلا إثبات لها خارج تصورات لميس، ولا نهاية لها سوى الفقْد الذي تتكرر (ثيمته) في حياة نجوى فقْد الحبيب ثم الزواج بآخر ثم الأم ثم فقدان الحياة. فنجوى لم تستطع تجاوز أي مكون من مكونات واقعها، وكان كل حدث تبدأ به ينتهي بالفراق والفقد. إنها، كذلك، لم تستطع تجاوز البحر للهروب مع ابنتها لميس، وماتت بساق مقطوعة!

والعالم الهامشي، الذي كانت تنقله لنا عينا لميس، كان روابط حدثية متناثرة تشد فضاء الرقة إلى بعضه بعضاً ليبدو متكاملاً ومتتالياً. فجولات لميس مع فرحان سائق التاكسي، وتعلمها ركوب الخيل، والقصص المتناثرة لأصدقاء خالها وصديقاته، ملأت فجوات النص وجعلت الرّقة تموج بالحياة والناس. وربما كان (عبّود) هو الهامش الأكبر في حياة لميس في الرقة حيث سلط الضوء على (الآخر) في الرقة من النساء الأجنبيات، وذلك باعتبار والدة عبود كانت تشيكية. كما كشف عن طبائع أهل الرقة في تعاملهم مع الآخر. وبذلك سيكون عبود جسراً من الرقة سيربط لميس بألمانيا.

والفضاء السردي في ألمانيا متسق أيضاً؛ معرفة لميس السابقة بنيكولاس وأخته كارمن كانت وسيلة لخلق التماسك في الرواية. وشكّل (الفضاء الألماني) حالة اكتشاف لبعض مراحل الرواية السابقة. فقد أعادت لميس معرفة الحياة الخاصة لكارمن ونيكولاس، ولم يعد نيكولاس العدو الذي حل ذات صيف في الرقة وأوشك أن يسرق منها والدتها. لقد أصبح الأخوان هما العالم الجديد الذي سيحتضنها ويفتح لها أبواب الاستقرار والمستقبل، وستكشف سيرة كارمن تماثلاً بين سيرة والدتها البولندية التي نزحت إلى ألمانيا بسبب ظروف الحرب، وعن سيرة جدة لميس التي أتت من مشارب متعددة. ولن تختلف قصة فشل زواج كارمن بزوجها الفلسطيني السوري (باسم) عن قصة فشل زواج والدة لميس.

إعادة الاكتشاف المتأخر، تمثله والدة كارمن العجوز، التي صدمت في لقاءات عزاء زوجها الضابط السابق، أنه كان أحد الجنود الألمان الذين قصفوا مدينتها البولندية، فتصاب إثر ذلك بالزهايمر ثم تموت قهراً. وهو الاكتشاف ذاته (مقلوباً) الذي تواجهه لميس حين أدركت بعد سنوات طويلة من الألم، براءة عبود من موت جدتها.

إن التقاء ضفتي الرواية (الرقة/ألمانيا) في مشهد النهاية، معلناً البداية، هو دعوة لإعادة فهم ما حدث، وإعادة تفكيك تلك العلاقات التي بنيت على الفهم الخطأ، والعبور إلى ضفة أخرى، قد يكون فرصة سانحة للنظر إلى الخلف، حيث الضفة الأولى، بعينين جديدتين قادرتين على صياغة معنى العدو على نحو أكثر وعياً. والتماسك السردي الذي تميزت به الرواية، برغم التحول الزماني والمكاني، كان ناتجاً عن أسئلة التحول ودهشة اكتشافات اللحظة الأخيرة.

تبدأ الرواية ولميس في غرفتها وتنتهي أحداثها في نفس المكان والنص مدور يحيل أوله إلى آخره

عالم العجائز في الرواية يحيل في مجمله إلى الماضي كتوظيف لعملية التذكر في مقارنة مع شخصيات الحاضر

الفضاء الهامشي في الرقة والفضاء السردي في ألمانيا مترابطان متسقان

دافعت عن وطنها وتراثه الحضاري

نعمات أحمد فؤاد

نموذجاً للمثقف الموقف

تعد نعمات أحمد فؤاد واحدة من القمم الفكرية والأدبية النسائية، التي برزت على ساحة الفكر والأدب خلال القرن العشرين.. دافعت ببسالة حتى الرمق الأخير عن قضايا وطنها مصر، كما كانت من المهتمين بالتراث العربي والإسلامي وقضايا الفكر والأدب والثقافة بوصفها رائدة مرموقة في العمل الصحافي والإعلامي، وكاتبة متميزة صاحبة مواقف ثابتة للحفاظ على التراث.


وليد رمضان



ولدت الكاتبة والمفكرة المصرية في مركز مغاغة محافظة المنيا، إحدى محافظات الصعيد المصرية.. حفظت القرآن الكريم مبكراً جداً، ثم انتقلت مع أسرتها من مغاغة إلى ضاحية حلوان في القاهرة، لتلتحق بالمدرسة الثانوية الداخلية للبنات في حلوان، ثم تخرجت في كلية الآداب بجامعة القاهرة ونالت درجة الماجستير عام (١٩٥٢) في أدب المازني، أما رسالة الدكتوراه فكانت عن نهر النيل في الأدب المصري، وكانت أول فتاة مصرية تحصل على المركز الأول في القطر المصري في امتحانات الثانوية العامة في العصر الحديث، كما اعتلت منصب مديرة للآداب والفنون ومديرة عامة للمجلس الأعلى للثقافة، وقامت بالتدريس في جامعة الأزهر في مصر وجامعة طرابلس بليبيا، وجامعة حلوان التي تخرجت فيها، وكان بيتها منتدى ثقافياً لأعلام مصر من مثقفين وأدباء وفنانين، ولها مؤلفات عن إبراهيم عبدالقادر المازني، وأم كلثوم، والعقاد، والشاعر أحمد رامي، ونهر النيل الذي أخذ الكثير من اهتمامها وكتابتها، كما قامت منظمة اليونيسكو بترجمة كتابها (إلى ابنتي) للغة الإنجليزية.

كانت نعمات أحمد فؤاد من الأدباء والمفكرين المصريين الذين رحلوا إلى العديد من البلدان واهتموا بأدب الرحلات وأدلوا فيه بدلوهم، وسجلوا تفاصيل رحلاتهم ومشاهداتهم في كتب ومؤلفات خلدت هذه الرحلات وحملتها إلى الأجيال التالية.. وقد وصفت الكاتبة رحلتها فقالت (كانت رحلة بيضاء سياحية في داخل النفس وخارجها في المكان والزمان، لتكون الرحلة نبضاً إنسانياً خلاقاً ودافئاً بمشاعر الأمل والألم والإشادة والنقد والتطلع والاستطلاع والإضافة والطموح).

خاضت نعمات أحمد فـؤاد العديد من المعارك الفكرية والقضائية لحماية التراث والآثار المصرية، وكانت دائماً محافظة على هوية الـوطن، وكـانـت أشهر معاركها منع دفن النفايات الذرية للنمسا في مصر، ومنع المساس بماء النيل ومنع قطرة منه لإسرائيل، واستباحة الآثـار المصرية بالنهب والإهـداء والـدفـاع عن الآثـار الاسلامية، والتعديات الداخلية على النيل وقد أعدت قائمة بالآثار التي أخذتها إسرائيل من سيناء، وقدمتها إلى اللجنة الدائمة للآثار بوزارة الخارجية المصرية، قبل التفاوض على استرجاع الآثار وغيرها من القضايا المصرية المهمة.

قدمت الكاتبة والمفكرة المصرية نحو (٤٠) كتاباً تم نشرها وإعادة طباعتها مرات عديدة، وبعضها يمثل أعـمـالاً ريـاديـة في مجالات العلوم الاجتماعية والحضارة والأدب، فقد امتاز أسلوبها بالقوة والعاطفة واللمسة الأدبية والعمق خـلال تناول الموضوعات، بجانب إخلاصها الحقيقي لقضايا وطنها بعيداً عن الشهرة والمجد والحسابات الأخرى.

ومن أعمالها (في بلادي الجميلة – النيل في الأدب – الأخطل الصغير – إلى ابنتي – رسائل إلى والدي – ناجي الشاعر – أبوالقاسم الشابي – أعيدوا كتابة التاريخ – من عبقرية الإسلام – قمم الحديث – آفاق إسلامية – آفاق مصرية – الإسلام وإنسان العصر – الجمال والحرية الشخصية في أدب العقاد – القاهرة في حياتي – اللص والكلاب محنة البنوك المصرية – النيل في التراث الشعبي – صناعة الجهل – أعلام في حياتنا – شخصية مصر


نعمات أحمد فؤاد

– رحلة الشرق والغرب – الإسلام في رأي الشرق والغرب – شعب وشاعر – خصائص الشعر الحديث – شعراء ثلاثة – أحمد رامي قصة شاعر وأغنية – شخصية مصر – هضبة الأهـرام أخطر أعداء مصر – النيل في الأدب الفني – الأدب والحضارة). كما كتبت العديد من المقالات الصحافية، التي تركت أثراً قوياً وإيجابياً، بجانب وجودها كشخصية مرموقة في عشرات المقابلات التلفزيونية والإذاعية والصحافية في مصر والوطن العربي.

كان يؤلمها أن ترى الإهمال والتراخي والسلبية في علاج قضايا قومية كالتعليم والثقافة، حتى إنها فقدت الأمـل في بعض الأوقـات وقـررت عدم خوض معارك جديدة، بعد شعورها بتراجع الشخصية المصرية وبعد فترة عـادت إلـى حالتها السابقة، بعد أن أعادت الذاكرة معركتها الشهيرة مشروع هضبة الأهرام وعدم استثماره من قبل شركات أجنبية، والـتـي بـدأت فـي يونيو (١٩٧٧)، عندما كتبت مقالات في الصحافة المصرية، وأصدرت كتاب (مصر تدخل عصر النفايات الذرية)، كما قامت بإرسال خطابات إلى دول العالم كانت نتيجتها أن تراجعت حكومة النمسا عن مشروعها بدفن النفايات في مصر والقيام باستردادها، كما كتبت عدة مقالات ضد وزير الثقافة آنذاك تطالبه بعودة الآثار المصرية المنهوبة.

تقول عن معاركها ومشوارها الحافل بالنضال (شيء كبير أن يكون للإنسان قلم ولكن شيئاً عظيماً أن يكون للإنسان موقف، ومن نعم الله عليّ أن وهبني الكلمة والقرار.. أعني القدرة على الاختيار الصعب، فعرفت المواقف وتحملت في سبيل مواقفي الكثير،


من هضبة الأهرام

أول فتاة تحصل على المركز الأول في امتحانات الثانوية العامة في مصر

من أوائل الكاتبات اللواتي اهتممن بأدب الرحلات وقدمت أكثر من (٤٠) كتاباً في مجالات الأدب والعلوم الاجتماعية

وعلوت على الإغراءات والعروض والمناصب والبريق، فأعز منها جميعاً تراب هذا البلد؛ كل ذرة من هذا التراب. وللكاتبة مؤلفات في شتى فروع الفكر والأدب والمعرفة، وهي صاحبة عطاء حضاري كبير ومتميز ومواقف نبيلة جعلت جمعية لسان العرب خلال اجتماعها في نوفمبر (١٩٩٩) الذي حضره أكثر من (٥٠٠) شخصية من الجامعات والمؤسسات العربية والإسلامية ترشحها لتكون شخصية عام (٢٠٠٠)، لما قدمته من فكر ودعوة ومقترحات من أجل العناية باللغة العربية، بجانب دفاعها عن قضايا وطنها وعروبتها مثل قضية الأهرام، وقضية دفن النفايات الذرية، وقضية الدفاع عن قبة الحسين، وقضية الدفاع عن الآثار الإسلامية، وقضية أبوالهول، وقضية الآثار المصرية.

كتبت نعمات أحمد فؤاد عن أدب الرحلات وبرعت فيه، حيث كانت تراه لوناً شائقاً من ألوان الأدب مرغوباً فيه ومهماً ونافعاً؛ فالحضارة رحلة كبيرة من العصر الحجري إلى العصر الحديث، والأديان رحلة الأرض إلى السماء، والإنسان في أثناء رحلته الكبيرة عرف ألواناً أخرى من الرحلة لأغراض شتى، فمارس الرحلة للتجارة وللعلم ولتوثيق النص وللتمهيد للغزو.. وكان كتاب (رحلة الشرق والغرب) من أهم الأعمال التي تناولت خلالها رحلاتها إلى دول العالم التي شملت دول أوروبا وأمريكا وتركيا والسودان والمغرب وتونس وليبيا.

وفي الأول من أكتوبر عام (٢٠١٦)، رحلت الكاتبة والمفكرة المصرية نعمات أحمد فؤاد عن الحياة، بعد أن تركت رصيداً هائلاً من الأعمال التي أثرت المكتبة المصرية والعربية والإسلامية، كما كانت درعاً وصوتاً قوياً ومسموعاً ومدافعاً ببسالة عن قضايا وطنها وتراثه الإسلامي والحضاري والثقافي.

عبدالقادر المازني



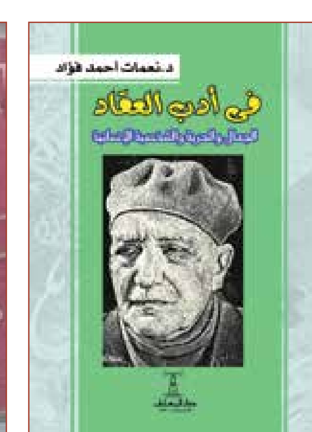
الأخطل الصغير



أبوالقاسم الشابي

خاضت الكثير من المعارك للحفاظ على الآثار المصرية والعربية والإسلامية في وطنها

لم تكل من الدفاع عن قضايا التعليم والثقافة والحفاظ على هوية الوطن وشخصيته العربية الإسلامية



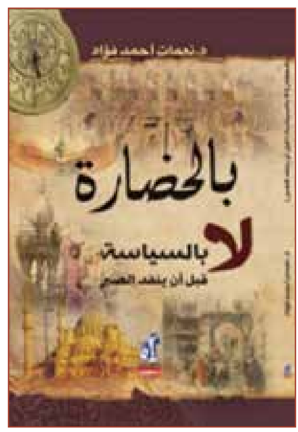












من مؤلفاتها


د. عبدالعزيز المقالح

د. زكي نجيب محمود
وقراءة متأخرة للتراث

في كتابه (تجديد الفكر العربي)، يعترف الدكتور زكي نجيب محمود، أنه لم يقرأ شيئاً عن التراث العربي إلاّ في وقت متأخر، فقد شغله الفكر الغربي بكل نتاجاته من علوم وأدب وفلسفة. لكنه حين التفت متأخراً إلى الفكر العربي، وجده على قدر كبير من الارتقاء، ولام نفسه على تجاهله المتعمد لهذا الفكر الناصع الثري، بكل ما يشغل الإنسان ويملأ وجدانه، وفي مقدمة كتابه هذا يقول: (بأنه قد أخذته في أعوامه الأخيرة صحوة قلقة؛ فلقد فوجئ وهو في أنضج سنينه، بأن مشكلة المشكلات في حياتنا الثقافية الراهنة، ليست هي كم أخذنا من ثقافات الغرب وكم ينبغي لنا أن نزيد، اذ لو كان الأمر كذلك لهان، فما علينا عندئذ إلاّ أن نضاعف من سرعة المطابع، ونزيد من عدد المترجمين، فإذا ثقافات الغرب قد رُصّت على رفوفنا بالألوف، بعد أن كانت ترص بالمئتين.. لكن لا، ليست هذه هي المشكلة، وإنما المشكلة في الحقيقة هي: كيف نوائم بين ذلك الفكر الوافد الذي بغيره يفلت منا عصرنا أو نفلت منه، وبين تراثنا الذي بغيره نفلت من عروبتنا؟).

هكذا يعترف الدكتور زكي ويكاد بهذا يوصي الأجيال الجديدة بأن تكون على صلة بالثقافات الأخرى، ولكنها لا تتجاهل تراثها ولا صلتها الوثيقة به. وكما قلت؛ انه ليس الوحيد الذي كاد يغرق في ثقافة الآخرين، ولكنه الوحيد أيضاً الذي تراجع عن موقفه، واتجه بجهده وطاقته الثقافية ليقدم لنا نماذج حية وصوراً بديعة لما أنتجه المبدعون العرب. وليس غريباً أن يُعدَّ كتابه هذا عن تجديد الفكر العربي مرجعاً للأجيال، ومنطلقاً إلى فهم ما كانوا يجهلونه عن تراثهم وثقافتهم.

وفي مكان آخر من كتابه هذا، يشير إلى (السؤال الذي فرض نفسه علينا فرضاً طوال أمد ليس بقريب، والذي أحسست بضغطه وإصراره خلال أعوامي الخمسة الأخيرة، أو قل خلال أعوام الستينيات من هذا القرن، فهو الذي يسأل عن طريق الفكر العربي المعاصر، ما الذي يضمن له أن يكون عربياً حقاً ومعاصراً حقاً، اذ قد يبدو للوهلة الأولى، أن ثمة تناقضاً أو ما يشبه التناقض بين الحدين، لأنه اذا كان عربياً صميماً، اقتضى ذلك منه أن يغوص في تراث العرب الأقدمين حتى لا يدع مجالاً لجديد، وأن من أبناء الأمة العربية اليوم، من قد غاصوا هذا الغوص الذي لم يبق لهم من عصرهم ذرة هواء يتنفسونها).

وأعترف، وأنا واحدٌ من المهتمين بالآداب العربية والفكر العربي، أن الدكتور زكي قد وضع يدي على نماذج لم أكن على اطلاع عليها من قبل، وأشار بتوسع إلى قضايا بالغة الأهمية، تصدى لها الفكر العربي في سنوات ازدهاره واتساع مدى نشاطه وتنوع أبعاده. وتلك هي مهمة المفكرين الحقيقيين الذين يقرؤون الثقافات بوعي وإدراك، بعيداً عن المبالغة أو التهوين، وإذا كنت مثلاً قد اطلعت على فكر (أبي حيان التوحيدي) فإن القراءة الموسعة والشاملة، التي خرج بها الدكتور زكي، عن هذا المفكر العظيم، قد فتحت أمامي آفاقاً لم تكن في الحسبان، وهي كفيلة بأن تفتح تلك الآفاق في أذهان الأجيال، وتدفع بهم إلى متابعة هذا الفكر في تنوعه وريادته.

يلفت الدكتور زكي الانتباه إلى أهمية أن يكون العربي المعاصر على فهم بموروثه، الذي لا يتعارض مع ثقافة عصره: (وإنه ليسهل على المتسرع بالإجابة أن يجيب في حرارة المؤمن، بأنه لا تعارض بين أن يكون الرجل مترعاً بالثقافة العربية القديمة، وبما ينبث فيها من قيم ومعايير وطرائق عيش وسلوك وأهداف ووسائل)، ولا تكفي مثل تلك الملاحظات منتزعة من قراءة دقيقة وواعية، بل يواصل في كتابه المهم هذا سرد المزيد منها، مؤكداً حقيقة ما حاول إثباته، من أن الثقافة العربية القديمة تجمع في محصلتها العامة ما ليس في ثقافة أخرى، وأن تجاوزها وجحودها يشكلان خطأ عملياً فادحاً.

الثقافة العربية تجمع في محصلتها العامة ما ليس في ثقافة أخرى وإنكار ذلك يشكل خطأً عملياً

ولا أريد في هذه الإشارات السريعة، أن أتجاوز موضوعها، وهو الاتجاه نحو اكتشاف ما في الثقافة العربية من إبداع، وما تركته للمعاصرين من تجارب بالغة الأهمية نظراً وتطبيقاً، ونتوقف هنا لنقتبس فقرة من الكتاب هي: (متى يعيش الإنسان ثقافته، ومتى يكون له كيان مستقل بذاته قائم برأسه، ولا شأن له بحياة الإنسان كما يحياها كل يوم؟ إنّ سؤالاً ليفرض نفسه علينا قبل هذا السؤال، وهو: ماذا نعني بالثقافة؟ ولقد كثُر طرح هذا السؤال، وتنوعت الإجابات حتى أصبح موضوعاً تمجُّه النفس، ولذلك فلست أنوي الوقوف عنده لا طويلاً ولا قصيراً، وسأترك للقارئ حرية كاملة في أن يفهم من الكلمة ما شاء، لأن ما سوف أرتبه على مفهومها، لا أظنه يتغير بتغير ذلك المفهوم، فلنفهم الثقافة على أنها طريقة العيش في شتى نواحيه، أو على أنها مجموعة القيم التي توجه الإنسان وتسيره وتقدم له المعايير التي يوازن بها بين الأشياء والمواقف ليختار).

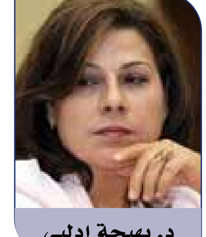
بدأت الفقرة السالفة بسؤال قاد إلى مجموعة من التساؤلات، وكلها تستدعي وعياً خاصاً وفهماً لا يقبل الشك. وذلك هو أسلوب الدكتور زكي نجيب محمود في مؤلفاته وترجماته.



تبحث عن جوهر الأشياء في اللغة

ملك عبدالعزيز

عالم البوح الهامس



د. بهيجة إدلبي

تأخذها القصيدة إلى عالم الهمس والبوح، فتستوي الكلمات في مقام الحلم الذي يوقظ اللغة في معجم الطبيعة، كما يوقظ الطبيعة في معجم الذات، وكأنما الشعر إيقاع يهيئ روحها لطقس من الوجد بينها وبين المعنى. ربتْ ذاكرتها الشعرية على إرث من الشعر العربي والغربي، الذي ترك في شعرها لمسة رومانسية صوفية متأملة في الذات والعالم والوجود، بخطاب شعري يرتهن إلى وعي جمالي فني للكشف عن كنه العلاقة بين المبنى والمعنى، بين الشعر كرؤية جمالية، والشعر كأفق إنساني مفتوح على كل القضايا، دون الوقوع في مطب الشعاراتية الفجة، لأنه مبلل بهمس أنثوي يصغي إلى روح الكلمة، كما يصغي إلى روح الطبيعة، وروح الفكرة.

استدل عليها الشعر واستدلت عليه في (أغاني الصبا) وحين (قال المساء) من وجدها ما قال، أبحرت في (بحر الصمت) ترتل (أغنية للمطر) لتلمس قلب الأشياء في (أغنيات الليل) حيناً وفي (شمس الخريف) حينا آخر، لأن القصيدة لديها همس يصعد من عمق النفس ليحل في كنه الأشياء، سواء اختبرت بوحها الشعري في فضاء الذات وغموضها، أم في فضاء الطبيعة ومراياها المختلفة، أم في فضاء الوطن والعالم وقضايا الإنسان، أم في فضاء التأمل والوجد الصوفي، فثمة روح شعرية تتسلل بهدوء إلى اللغة وهي في مختبر البوح الشعري، ليكون مصطلح (الشعر المهموس) الذي ابتكره رفيق عمرها د.محمد مندور، أكثر ما ينطبق على شعرها، الذي ينهض من قوة روح وجلال صوفي، وهي تبحث عن جوهر الأشياء في اللغة وعن كنه اللغة في الأشياء، مرتهنة إلى لغة شافة روحانية تمنح المعنى مسافاته القصوى في الكشف والرؤيا، فشعر ملك عبدالعزيز شعر طبع لا إرادة.. حسب د.محمد مندور: (لأنها لا تفتعل الشعر ولا تقوله عن قصد وإرادة، وإنما ينبجس من روحها كما تنبجس ينابيع الماء العذب وسط مجالي الطبيعة. وكما ينساب الماء من النبع دائم الصفاء متجدِّد الخرير، يتجدد الشعر في روح هذه الشاعرة الأصيلة الصادقة، المخلصة لذاتها).

الشاعرة ملك عبدالعزيز التي غفل الكثيرون عن ريادتها في حركة الشعر الحر، وعن طبيعة قصيدتها، التي قدمت منجزاً جديراً بالتوقف عنده نقدياً، لاستقرائه وتأمل فضاءاته وتشكيلاته في ضمير الحداثة الشعرية. رائدة من رواد الشعر الحر في مصر، إلى جانب صلاح عبدالصبور وعبدالمعطي حجازي، وحسب الشاعر حلمي سالم: تفردت تجربتها الشعرية بترقيق نبرة الالتزام السياسي، وامتزاجه بالطبيعة الصافية، لتغلف كل ذلك بلمسة وجودية غير عدمية.

ولعلها كشفت عن جانب من هذا المعنى في توطئتها، التي نشرتها في ديوانها الأول، والتي تبين فيها العلاقة بين الشكل والمضمون، بين التعبير عن الظاهر وبين التعبير عن أغوار النفس العميقة، وأغوار الأشياء، لتقدم موقفاً واضحاً من شكل القصيدة الجديدة، تقول: (إن الطريقة الجديدة الحرة ليست– ولا ينبغي أن تكون– مذهباً،

إلا أن يكون الشاعر الذي يلتزمها يلتزم بطبيعته التعبير عن ألوان بعينها من المشاعر هي التي تناسبها هذه الطريقة دون غيرها. وهذه الطريقة من التعبير، بما فيها من خروج عن الإيقاع المطرد، تناسب ألواناً من الأحاسيس الغائرة لا الفائرة، وتناسب أنواعاً أخفت همساً).

هذا المعنى لم تفارقه الشاعرة ملك، على مدى تجربتها الشعرية، بل كانت ترسخ هذه اللغة وهذا البوح الهامس، برغم التحولات التي شهدتها تجربتها. وكما يرى فاروق شوشة: (فقد ظلت ملك عبدالعزيز، على إخلاصها وولائها للشعر منذ ديوانها الأول الذي يحمل ملامح شعر البداية، تلك الملامح التي لم تتغير عبر مسيرتها الشعرية واتساع أفقها الإبداعي واستقرار أدائها الهامس العميق، المفعم على طول المدى الزمني بألوان من الشجن والمرارة والشك والقلق، وألوان أخرى مقابلة من التصميم والتحدي والمواجهة والانخراط في غمار التيار التقدمي والتنويري، وهي ألوان تمثلت في قصائدها عن الشهيد جواد حسني، الذي استشهد إبان العدوان الثلاثي على مصر، وقصيدتها الرمزية «أغنية إلى جيفارا»، وقصيدتها «بطاقة إلى الشهيدة سناء محيدلي» وغيرها)..

للقصيدة لدى الشاعرة ملك فضاؤها في مقام الرؤيا الشعرية، وفي مقام التأمل والتماهي مع الطبيعة، كما هو التماهي باللغة والمعنى، ولا أجمل من قصيدتها التي توسع فيها رؤيتها وفهمها للطبيعة والعالم، وللتوحد بين الذات والعالم، بين العالم واللغة، بين شفافية اللغة وشفافية الوجود، لأنها تبحث عن مقام تكشف فيه كنه الأشياء، وجوهر العلاقة بين الذات وأشياء العالم:

أنْ ألمس قلب الأشياء
أتغلغل في لب الشجر الممتدّ الأفياء
أتمدد في الخضرة،
أتوهج في الثمر العذب الإرواء
وأغوص بعمق البحر وأشتفّ الأنحاء.
أتسلل في اللؤلؤ، في أعشاب البحر الخضراء
أتحلل في حضن النهرِ،
قطيراتٍ من ري وخصوبة
وأذوب عطاء وعذوبة

بهذا الذوبان والتوحد مع الطبيعة بكل أشيائها، وكائناتها، تصنع الشاعرة لوحتها الشعرية، بل تضع ذاتها في مختبر الطبيعة والوجود، في حالة من التأمل والتماهي الصوفي، لتصبح العطر في الزهر والغناء في الطير والضياء في البحر:

أن أسري في الزهر عطوراً فواحة
في الأفق رياحا
في قلب الطير لحوناً وغناء
في زبد البحر ضياء
لونا في الشفق الذائب في الآفاق
ألقاً في النور السابح في الأحداق
نغماً في الموج، رعوداً في الإعصار
ظلاً في الغيم، رذاذاً في الأمطار
وهجاً في الصبح،
ندى في قلب الأسحار

لتستوي القصيدة في مقام الفناء الصوفي، حيث تتوحد الذات في المحبوب، حين تفنى فيه برضى وسكينة، الفناء الذي يوسع بصيرة القلب، بفيض الحب:

أن نتجاور ليس القُرْب
أن نُعطيَ سرّ القلب
ألا نحتجزَ هوانا شُحّاً وضغينة
أن ننسى الذات ونفنى في المحبوبِ
رضى وسكينة
حين نجودُ بِسرّ القلب
حين نجود بفيض الحبّ
تتداعى الجدرانُ وتنهدّ
عندئذٍ، نلمسُ قلبَ الأشياء
نلمسُ
قلب الأشياء
نلمسُ قلب الأشياء

ملك عبدالعزيز، التي عاشت تحلم أن تتغلغل في لب الشجر، ماتت تحت شجرة، لتتحقق أمنيتها حسب حلمي سالم: (بهذا العناق التراجيدي بينها وبين الشجرة) وكأنها قصيدتها الأخيرة التي لم تكتبها، بل كتبتها الطبيعة، كأمنية أخيرة لشاعرة كانت دائماً ترى في الموانئ البعيدة مرفأ/ تسكنُ الروح في شطِّهِ/ تستريحُ السّكينة/ يورقُ الحلْمُ في ظلّه/ وتذوب الضغينة/ ويضيءُ الغدُ!



من مؤلفاتها


محمد مندور

ملك عبدالعزيز




حلمي سالم

فاروق شوشة

وصف محمد مندور شعرها بالمهموس الذي ينهض من قوة روح ومقام صوفي

رائدة في حركة الشعر الحر في مصر إلى جانب عبدالصبور وحجازي وحلمي سالم

في قصيدتها تتوحد الذات مع العالم ورؤيتها وفهمها للطبيعة بشفافية وجودية شعرية



نبيل سليمان

رسائل ومكاتيب

بعد فراق تطاول منذ زلزال (٢٠١١)، تجدد لقائي بفاتنتي، أقصد عمّان، بفضل ملتقى السرد الذي نظمته دائرة الثقافة في الشارقة، في أيلول سبتمبر الماضي. وفي رأس ما عدت به كان كتاب (رسائلنا ليست مكاتيب) الذي حمل اسمَي وصورتَي المبدعين الصديقين مؤنس الرزاز والياس فركوح.

قبل أن أُقْبِل على الكتاب، أنهيت ما كنت قد بدأت قبل الملتقى من قراءة (مراسلات يونغ- فرويد) بالترجمة البديعة لصلاح حاتم عن الألمانية. وما إن انتهيت من مقدمة فيصل دارج لكتاب مؤنس وإلياس، حتى أخذ يشتبك في دخيلتي صوتا مؤنس وإلياس، بأصواتهم وأصواتهن في غابة من الرسائل: أينشتاين وفرويد والعنف بين الفرد والجماعة والسلطة والسؤال عن السبيل إلى تحرير البشرية من الحرب، تولستوي وغاندي ودولة الحب واللاعنف، وكافكا وماكس بروت، والوصية التي لن تكون كيلا تحرق الكتب، وفان جوخ وأخوه ثيو والفنان اللائب في بحثه عن الذات، ومكسيم غوركي وتشيخوف والتلمذة والأستذة إذ تصيران صداقة الكتابة، ومن هذه الأطراف القصية لغابة الرسائل إلى أطرافها الدانية: فدوى طوقان وأنور المعداوي، اللذان لن يلتقيا كما لم يلتقِ جبران ومي زيادة، لكنها الصداقة والثقافة، وربما الحب. أما غادة السمان وغسان كنفاني، فقد التقيا وتراسلا، كما كان من غادة أيضاً مع أنسي الحاج. ثم.. ثم يشتبك الطريف بالتليد، وإذا بعبدالحميد الكاتب وابن العميد وابن المقفع والصاحب بن عباد، يرسون القواعد لفن الترسّل، بينما محمد برادة ومحمد شكري يتراسلان، فيلحقان بنازك الملائكة وعيسى الناعوري، أو بمصطفى صادق الرافعي وأبو ريّة محمود، أو بديزي الأمير ومحمد المهدي المجذوب.

يرى فيصل دراج في مقدمة هذا الكتاب، أنه شكل جديد من سيرة الكتابة الإبداعية، كما يعدّ الكتاب سيرة ذاتية ثقافية لجيل من المثقفين العرب، تجلى فيها الوعي الرومانسي لمؤنس الرزاز، وأراد إلياس فركوح أن تكون رسائله كتابة متعددة المرايا. وفي تقديم إلياس للكتاب، وهذا عنوانه: (ماذا ولماذا هذا الكتاب؟) شدد على أنه ليس رسائل بالمعنى المألوف بين صديقين ابتدأت صداقتهما في خضم متواليات هزيمة (١٩٦٧). وقد تبادل الصديقان الرسائل بين (١٩٧٦ و١٩٨١)، بيد أن ما ضمّه الكتاب هو رسائل مؤنس، إذ إن رسائل إلياس فقدت برحيل مؤنس الفاجع سنة (٢٠٠٢) عن واحد وخمسن سنة، جعل إلياس يجترح تعويض ما فقد عبر كتابة رسائله فيما بين (٢٠١٣ و٢٠١٥)، رداً على رسائل مؤنس.

> كتاب (رسائلنا ليست مكاتيب) للمبدعَين مؤنس الرزاز وإلياس فركوح شكل جديد من سيرة الكتابة الإبداعية

أما عنوان الكتاب؛ فقد جاء في رسالة من مؤنس، وهو ما يرى إلياس أنه يمنح الكتاب مشروعيته، لأن الرسائل المتبادلة بحسبه هي (نصوص فكرية)، تتمركز في الذات. ويحدد إلياس في رسالته المؤرخة في (٢٠١٣/٩/٥) رداً على رسالة مؤنس التي أرسلها من واشنطن في (١٩٧٧/٥/٢٢) الفارق الأساسي بين

رسائلهما، إذ يكتب مؤنس راهنه وقتذاك بقدر ما من التسجيلية، بينما يستعيد إلياس، ما انطوت عليه رسائل مؤنس، وهذا ما يجعل كتابته، بحسبه، معرضةً للتشكيك بافتراض الاستعراضية الدعية وبافتراءات الذاكرة.

عبر اثنتين وعشرين رسالة من مؤنس، يعود الى زماننا ذلك الشاب الذي يتفجر طموحاً ثقافياً وقومياً، فتراه في الرسالة الأولى من بغداد (١٩٧٦/١١/٢٨) يحدث صاحبه عما يسميه هذا الصاحب مأساة العض على الإصبع، وهي اللحظة الحاسمة بين القامع والمقموع، مما رسمته على نحو آخر قصة سليمان الأزرعي (الذي قال آخ أولاً). وإذ يطير مؤنس إلى بيرمنغهام للدراسة يُقبل بعطش لا يرتوي على نهر الثقافة الدافق، فيتعرف إلى عالم هيرمان هسه، وديلان توماس، ونيتشه، وغيرهم.. ويكتشف أن معظم كتاب القصة العرب تأثروا بديلان توماس الذي يخطئ بكتابة اسمه، ونسيان الأسماء أو تداخلها ليس جديداً على مؤنس، كما يشرح إلياس. فعندما يعدد مؤنس من تأثروا بديلان توماس، يكتب: (مدرسة الكاتب السوري ثامر (نسيت اسمه الأول)، وحيدر حيدر، وماجد أبو حمدان). ويصحح إلياس: (زكريا تامر، وليس ثامر، وجمال أبو حمدان، وليس ماجد). وبعد القراءة، تتحدث رسائل مؤنس عن كتابته، كما في رسالة بعد العودة من واشنطن، حين يكتب أنه غارق في روايته التي لا تنتهي، فيمزق ما كتب، ويكتب ما يستحق أن يمزق إلا القليل الذي يحتفظ به. وفي رسائل مؤنس من بغداد بخاصة، يثبت آراءه النقدية، ومنها أن قصة غسان كنفاني (أم سعد) فشلت فشلاً ذريعاً، بينما حقق غسان إنجازات مهمة في (رجال في الشمس) وفي (ما تبقى لكم) وسواهما. ويرى مؤنس أن عبدالرحمن منيف، قد أنجز في رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) عملاً فنياً فلسفياً. وعن كتابته يذكر أنه يحب بين حين وآخر أن يكتب شيئاً مختلفاً، قد يكون بعيداً عما رسم لنفسه. كما يحدث أنه عاكف على كتابة رواية فلسفية. وسيتعزز إلياس في رسائل مؤنس، حيث يقرر ترك العمل السياسي ويعود إلى الرسم مردداً: (أنا من ضيع في الأوهام عمره).

يشتبك بحرارة في رسائل إلياس فركوح السيريّ بـ(البيان) النقدي والسياسي والفكري، فهو يكتب بلا أقنعة أشطاراً من سيرة والديه، ومن سيرته الحزبية، وفي المقاومة الفلسطينية. وحين يذكر من أحب فهو يذكرها بالاسم. وفي نقده للذات يعترف بأنه كان متشدداً في التزامه الواقعية من غير غموض أو ترميز، ويعلن أنه بات متحرراً من مفاهيم الالتزام المجردة.

تضارع رسالة إلياس المؤرخة في (٢٠١٥/٧/١٩) البيان السياسي، فبعد أن يؤكد أن هذه الرسائل التي ليست بمكاتيب، هي (تساؤلات عن تحولاتنا وإجاباتنا التي تبدو أنها واثقة، رغم أنها لا تعدو كونها اجتراحات غايتها تمرين العقل والتدبر)، بعد ذلك يشخص أن فهم الرأي المخالف والتأمل والتأني، قد انتفى في زمن التطرف الصارخ شعاراً وموقفاً ولغة وممارسات، وأن الاجتهاد ممنوع في هذا المشرق. أما كلمة التسامح؛ فيراها مراوغة ومرائية، تخفي نقيضها، فالتسامح لا يحدث إلا بين طرفين أحدهما أذنب فاستحق العقاب من ثانٍ سامح وعفا.

في هذه الرسالة ينفي إلياس أن يكون لنص روائي أو قصصي أن يتحلى بقيمة فنية عالية خالياً من بعد فلسفي أو أكثر، كما يشدد على لحمة الشكل والمضمون. والحق أن إلياس فركوح لا يفتأ يتجلى في رسائله، أي فيما بلغه بعد عقود من رسائله المفقودة، كمبدع مجبول من الحرية والسؤال.

تثير رسائل مؤنس الرزاز وإلياس فركوح، السؤال عن مصيرها وطبيعتها في عصر التواصل الاجتماعي والكومبيوتر وما أدراك، ومن رسائل هذا العصر ما أخذ يتجسّد في الرواية، مثل رواية شهلا العجيلي (عين الهر). كما كانت ولم تزل الرسائل بصيغتها الأولى اختياراً فنياً حاسماً، مثل رواية هدى بركات (بريد الليل). وإذا كانت رسائل مؤنس وإلياس تثير أيضاً ما رأينا في المقدمة الطويلة عن مراسلات أعلام الفكر والإبداع، فهذه الرسائل التي ليست بمكاتيب، جديرة بأن يكون لها مطرحها بين مراسلات الإعلام.

تنتشر ثنائيات الرسائل بين الكتاب والأدباء العرب في وطننا الكبير

الرسائل تمنح الكتاب مشروعيته لأن الرسائل المتبادلة هي في الأساس نصوص فكرية

تثير الرسائل فيهما السؤال عن مصيرها وطبيعتها في عصر التواصل الاجتماعي ووسائل الاتصال الحديثة

كينونة البر ناقصة دون البحر

مريم جمعة فرج..

استندت إلى الذاكرة الشعبية





أحمد حسين حميدان

رحلت مؤخراً القاصة الإماراتية مريم جمعة فرج، ولا أريد في هذه المقاربة لها أن أتحدث عن دماثتها، التي تبدت حين التقيتها غير مرة؛ سأترك ذلك، برغم أهميته، إلى مقاربة أخرى.. وبرغم ما كتبته عن قصصها في كتابي (أنثى الكلام) الذي صدر عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، قررت التوقف عندها مجدداً في كتاباتي التي قررت أن أتناول عبرها الإصدارات الجديدة للقصة الإماراتية القصيرة.

وذلك بعدما استرعت انتباهي الأسئلة الموجعة التي سكنت في أرقها القاصة مريم جمعة فرج، وخصوصاً سؤالها وهي تتأمل الألوان: لماذا اللون الأسود بقي على مر العصور رمزاً للدونية؟!. ولماذا بقي هذا اللون إلى أيامنا من دلالات الشؤم ومفردات الحزن والأسى؟!.. وقبل ذلك، حين ضاقت اليابسة على أسئلتها ولم تعثر في فضاء رمالها على جواب، نقلت جمر مواجعها إلى البحر وجعلت من الراوي في كلتا مجموعتيها (فيروز) و(ماء) وريثاً لها وقام بالنيابة عنها وخاطب بطلها المحوري فيروز بلسان مبين: (التمعت عيناك بالفرح كشيئين يفتّشان عن شيء مفقود في الماء، وترجع: أين ياسمينة؟.. ياسمينة قالوا إن نصفك المفقود في الماء جنية تقيم مع المردة هناك.. صوتها تردد أمامك فاستسلمت للأغنية واستسلمت للصوت وبكيت بكيت وعلى سطح الماء رأيت وجهاً كبيراً ظلّ يناديك..).. هكذا، وعبر هذا الفحوى تؤكد مريم جمعة فرج، بما يومئ إليه راويها، أن كينونة اليابسة ناقصة بدون البحر، وهي في تجسيد ذلك تمضي إلى التشكيل وتأخذ عبر التخييل الواقع من صورته التسجيلية إلى صورته النصية التي تمثلتها أشكال الخطاب الحديثة، لتتحول بها من سرد الحقائق إلى التشكيل الفني، كما يذكر الدكتور نبيل راغب، كاشفة من خلال ذلك سر ملازمة بطل قصتها (فيروز) للماء وسرّ حبّه للبحر، وهاجسه المائي الذي لا براء منه ولا فكاك بعدما تحوّل مكاناً حاضناً للحبيبة / الحلم الذي أحالته الكاتبة إلى استحالة التحقيق والإنجاز ضمن أجواء مثيولوجية، مستندة إلى الذاكرة الشعبية والتي جاء منها فيروز، ووقع من جرّاءها بين مستحيل حلمه البعيد المنال ومستحيل بُعده عن الماء الذي بات يمثّل بالنسبة إليه كل جهات حياته، فتنكسر ساعة عقله بمطرقة هذين المستحيلين، وإذا كان كل ما يلمسه (ميدياس) يتحوّل إلى ذهب بما في ذلك

د. نبيل راغب


مريم جمعة فرج

الماء، فيموت عطشاً كما تحكي الأسطورة، فإنّ بطل مريم جمعة فرج (فيروز) ينقلب كل شيء في حياته إلى ماء، حتى هو تغيّر وانقلب إلى مجنون ماء، وحين سأله الذين يعيشون حوله عن معجزة الخروج من هذا الجنون يجيبهم: (إذا خرجت من الماء أقول لكم).. لكنه لا يخرج ويبقى حبيس مائه أسيراً لا مواجهاً إلى النهاية، وحتى يأتيه النداء مستنكراً موقفه وسائلاً له: (ماذا دهاك تجمّد رأسك حتى لم تعد قادراً على النطق فمن يستطلع لك نصفك، تربتك، امرأتك..) وهو ما وقع به بطل قصة (عبار) في بحثه عن (نرجس) كبحث فيروز عن (ياسمينة) دون أن يهتدي أي منهما إلى ضالته، وبذلك تبلغ الكاتبة مرادها في الختام المفتوح على السؤال الذي يشغلها على الدوام كما يشغل أبطال قصصها، والذي على الغالب يأخذ بسياقها السردي إلى النهاية المفتوحة، أو النهاية غير الصريحة كما تسميها جوليا كريستيفا.

بهذا المشهد تخرج القاصة مريم جمعة فرج، من رصد حالة الضياع والتشتت بصورتها الفردية، إلى رصد حالة المأساة بصورتها الجمعية، التي تتعدى نتائجها وآثارها مكان وقوع الحدث، لذلك أخذت في سياق السرد عندها سمتها العربية، وبقيت حاضرة بما نجم عنها في بنيته التعبيرية، على رغم أنها من الناحية الزمنية تنتمي إلى مرحلة تاريخية آفلة، دون أن تأفل معها رغبة الانعتاق من تبعات مخلفاتها المأساوية التي أشرنا إليها، والتي احتفظت بها مريم جمعة فرج وجهر بها بطل قصتها (وجوه) قائلاً: (أشرب نخب ضياعنا.. أهرب إلى البحر.. لا أشعر برغبة في العبور إلى الجانب الآخر.. وجه أبي مات.. وجه أمّي لا أعرف عنه شيئاً.. وجوه إخوتي، ضاعت، اقتسموها..).

هكذا يبقى الفقد ماثلاً في منتهى سيرة مريم جمعة فرج القصصية، كما يبقى ماثلاً في المبتدى ليحيل إلى السؤال والبحث الذي سكنته مع مختلف شخصياتها. وقبل أن يحين موعد تلبية دعوة قطار الرحيل، أبقت لرحلة البناء الإماراتية والعربية شجرتين صحراويتين صامدتين لا تستسلمان للجفاف، فتركت شجرة الغاف لوطنها الصغير الإمارات، وشجرة النخيل لوطنها العربي، وقبل أيام غادرت دنيانا إلى بارئها تاركة أبطال قصصها يواصلون البحث في البحر عن الغائبين من أحبائهم بلا انتهاء!..

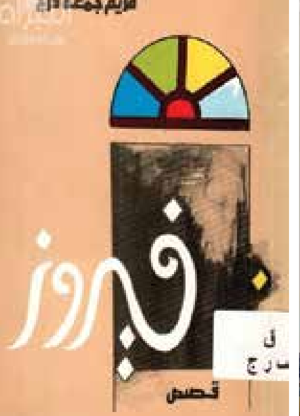
نقلت جمر مشاعرها إلى البحر بعدما ضاق البر بأسئلتها

في مجموعتيها (فيروز) و(ماء) نقلت الواقع من صورته التسجيلية إلى ثراء النص المتخيل







من أغلفة مؤلفاتها



نوال يتيم

قلق ثقافي..

(دعه يكتب.. ودعنا نوجهه)

تمر حركة إنتاجية الكتب في الوطن العربي بمرحلة حاسمة، تعكس الحياة في أشكالها غير المحددة وغير المستقرة، في ظل مسايرة الساحة الأدبية لبنية المجتمع، خاصة بانفتاحه على التكنولوجيا ووسائل الاتصال والثورات الرقمية، إذ أضحت الكتابة حقلاً متاحاً للجميع دون رقابة، تسببت أحياناً في هشاشة الدور الذي تلعبه الكتب في تعزيز الهوية الوطنية في مجتمعاتنا.

ومن الواضح أن هذه المرحلة شبابية بامتياز، اتضحت في صورة تيارات تحديثية مقارنة بما كان، إلا أنها تمر بمتغيرات تكاد تكون رافضة أو متمردة على الخطاب الثقافي المتعود عليه، كون الكتابة عملية مرتبطة بالذائقة، على مقترفها تحمل المسؤولية كاملة، من دون الاكتفاء بالوقوف على الربوة ومشاهدة التحولات.

وفي البدء لا بد من تساؤل عن مدلولات الثقافة المكتوبة، أو لنقل مدلولات المشروع الثقافي عموماً، ومكانة المثقف في مجتمعه وتأثيره في المحيط العام وموضوعاته المنجزة في إطار الهوية الثقافية، وهذا كما نلاحظ يؤدي إلى عدة احتمالات تفتح آفاقاً وبدائل تجعل المثقف ليس مجرد وسيط في التنمية المجتمعية فقط، ولكنه صاحب مشروع تحرري متكامل، يؤسس لفكرة تسعى إلى تكييف الماضي مع ثوابت الحاضر لاتخاذ إجراءات نحو معايير تبني المستقبل.

فالكاتب كفاعل ثقافي، ليس مجرد راص للكلمات، ولكنه واحد من الروافد السياحية المهمة للبلاد، خاصة في ظل سيطرة قلق الهوية على مجال كبير من اهتمام العاملين بالثقافة والمشتغلين على مشاغلها.

والمتتبع لمنشورات الكتب في السنوات الأخيرة يجد تدفقاً غير مسبوق للأقلام الشبابية، ما يولد سؤالاً محورياً مفاده:

هل هناك توازن وتناسب بين المنتوج الثقافي، وأقصد الكتب، ومستوى القراءة والتفاعل؟

لتتواتر من صلب هذا السؤال تساؤلات ملحة أهمها: ما مدى حضور وتأثير النقد الثقافي والأدبي في تنقيح الأعمال الإبداعية وإبراز أهم الأعمال وأفضلها؟ هل يتبنى المبدع المراجعات التي تدفعه إلى الإبداع بنفس عميق وقوي؟

ما الذي يعيق الكاتب المبدع عن الإنتاج؟ وهل يحمل من الأساس هذا المبدع أثناء تجربته مشروعاً فكرياً للارتقاء والنهوض بالثقافة، أم هو مجرد نشاط ترفيهي يمارسه وهو غير قادر على ممارسة التفكير الفعال بمنأى عن ذلك البوح الذي يسميه كتابة. وما مدى قدرة إنتاجه الإبداعي وقابليته للتجديد؟ وأخشى في الحقيقة وأنا في طريقي إلى البحث عن أجوبة، أن أجد أن ما نشر من كتب مجرد ممارسة لعطالة معرفية، من دون خطة ممنهجة لتنمية الفرد والارتقاء بمستوى وعيه.

والحقيقة أني كمتتبعة للإنتاج الشبابي الغزير، أراه، برغم كثرته، متشابهاً لا يبحث عن المتلقي الجديد، ولا يفتح أبواباً للتعددية الإبداعية بقدر ما يسعى للشهرة، وتلك معضلة كبرى، تجعل من الكاتب لا يبحث عن إقامة بنية مؤثرة له تسير في خط متصاعد، بقدر سعيه نحو بلوغ اسمه الآفاق، دون ترك نصه يدفع نفسه بنفسه إلى الأعلى.

وليس ذلك انتقاصاً من الاجتهادات الفردية للكتّاب الشباب، ولكنه الخوف من أن يكون هذا الانتعاش مؤقتاً يؤدي إلى بناء ثقافة بلا ذاكرة، قد تزهر نسبياً في الوقت الراهن، ولكنها لا تتسم بالعمق، الذي يشكل مخزوناً فكرياً ومعرفياً وحضارياً لمجتمعاتنا ولغتنا العربية خاصة، بما يمكن أن يستقطب العالم تجاههما للاطلاع على ثقافتنا ومخزوننا الفكري العريق.

إن الأكثر خطورة من انفتاح الساحة لجميع الأقلام على السواء، دون نقد أو رقابة، هو ما يتربص بالثقافة فيحوّلها إلى قيمة استهلاكية، فتصبح مجرد

(موضة) أو موجة عابرة وهو ما يجعلها تخرج عن مسارها الطبيعي، فيطغى الجانب الإعلامي على الحركة الثقافية، ما يؤطر لتحول مرعب لافت للانتباه يوجب حالة قلق على المستوى اللغوي، على الرغم من اهتمام الكثير من الهيئات باللغة العربية وذلك يجعلنا نتساءل بخوف:

لمن نكتب؟ ولمن نتوجه؟

والمتتبع للمسار التاريخي لحركة الكتابة في وطننا العربي، يكتشف ثراء الثقافة لدينا وغناها، وقدرتها الكبيرة على الاستمرارية والتجديد، وهذه خاصية لا تتوقف على جنس أدبي واحد، وسيدرك إدراكاً تاماً قيمة هذا الثراء في الفعل الثقافي المحكوم بالتغير والمشروط بالتحول، والذي لا يمكن أن يسمى فعلاً ثقافياً إلا بالمعنى الذي ينتجه عصره، وينخرط في أحداثه ويتواصل مع تاريخه ويشكل لنفسه خصوصية في ذات الآن.

وعليه نسأل: ما خصوصية هذا الزخم الكتابي والمؤلفات الشبابية، التي ظهرت في السنوات الأخيرة؟ وهل هي كتابات تعبر بوضوح عن الشخصية الثقافية العربية؟ وهل نحن فعلاً بحاجة إلى مؤسسات، تتبنى مضمون الثقافة لتحقيق الهوية الثقافية بشكل يوازي تحقيق الهوية الوطنية؟

في الحقيقة أن هذا السيل من الكتّاب الشباب يدعو للفخر بلا شك، كونه يساهم في الحراك الثقافي، ويحاول إغناء الساحة بأجناس أدبية متنوعة، ويسهم في الارتقاء ويستكمل المشوار الثقافي ولكنه، وهذا ما أراه للأسف، يفتقر إلى قراءة قويمة ونقد بنّاء، يكشف أهمية مقاربته ومواطن إيجابيته ومكامن الخلل والنقص، التي تعتري إنتاجه بعيداً عن المجاملات والانطباعات الذوقية، التي لا تقدم مقترحات وبدائل، بل قد تسيء للمنجز وللمبدع على حد سواء.

ولهذا علينا إمعان التفكير في المعايير التي يمكن على أساسها قراءة المنجز الثقافي للكاتب بعين ناقدة بنّاءة، لتتضح أهمية وقيمة القلم وتتحقق طموحات صاحبه وتنهض الثقافة بالمبدع الحقيقي، وكي نخرج من كون القراءة مجرد ترف معرفي وانطباع بسيط إلى طريقة تساهم في بناء رؤية ثاقبة.

وإني أعلم علم اليقين، أن الناقد قد يقع في مزالق التشعب والتشتت، وقد ينأى عن معاييره، ويبتعد عن تطبيق أدواتــه، وقد ينساق خلف المواربة، إلا أنه بلا ريب يساهم في عملية النهوض الثقافي، وتبقى مسألة الذاتية في النقد مسألة دقيقة، تحل مع الوقت وبالكثير من الممارسة وبسد الباب أمام العلاقة الشخصية بين الناقد والكاتب لتجنب المجاملات في النقد.

وانطلاقاً من إيماني الراسخ بقدرة الشاب المثقف، وأقصد الكاتب تحديداً، فإنني آمل تهيئة برامج ثقافية متنوعة الروافد، تعنى بالكتابات الشبابية الحديثة لتوجيهها، لتمثل لغتنا العربية في تفاعلات دولية ضمن رؤى ثقافية مستقبلية، تحمل مسؤولية مجتمعية تشرح العلاقة بين الثقافة والمجتمع، وتشهد نضجاً يحسن عرض القيمة الفنية للعرب نوعاً لا كماً فقط، وتميز بين المثقف التقليدي والمثقف العضوي الذي يرى (الأنتلجانسيا) شريحة اجتماعية تسهم في الإنتاج الفكري، وتعتبر امتداداً لسيادة ثقافية تعبر عن المخزون الفكري المؤثر والفارق.

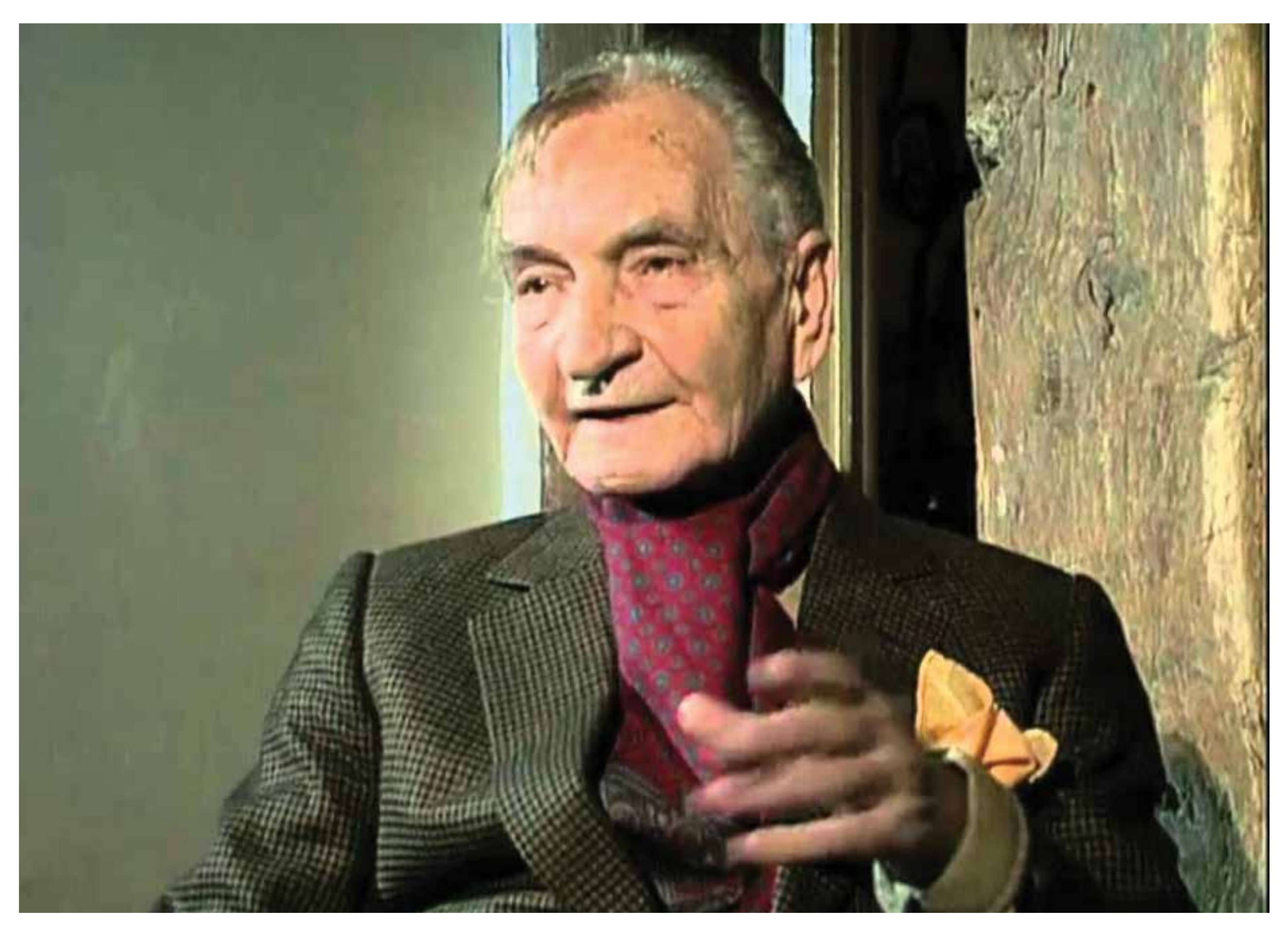
ولا نريد لهاته الأسماء الشبابية أن تنطفئ، ولا أن تكون مرحلية، بل نريدها أن تستمر وتتحكم في أدوات وطرائق التعبير بأساليب جديدة، وهي تعلم أن لكل مرحلة خصائصها ومقارباتها وإشكالياتها، التي يرصدها المثقف ويعبر عنها، من خلال وجهة نظره، تحصيناً للمجتمع من كل مظاهر الاستلاب الفكري والحضاري.

ويبقى القلق جائزاً ومشروعاً لمن يسعى إلى تكوين مجتمع حديث نسميه (مجتمع المعرفة) يتصف ببيئة جديدة متكاملة، تتغير فيها الهيكليات حسب أنشطته، لينتج عنها أساليب جديدة لتوليد المعلومات وترسيخ الثقافة، بما يحافظ على الهوية في ظل استمرارية التدفق التكنولوجي، من دون خطة مبرمجة من قبل أهل الاختصاص. وعلى القلم الشبابي أن يتجلى أثره في الارتقاء بمستوى قوة فعل التغيير الحقيقي. و(دعه يكتب ودعنا نوجهه) لتكوين علاقة بين التحولات الثقافية ومسيرة التنمية لتشكيل ميثاق ثقافي يمثل ثقافتنا العربية شكلاً ومضموناً.

مع الانفتاح على وسائل الاتصال والثورة الرقمية أصبحت الكتابة حقلاً متاحاً للجميع دون رقابة

الكاتب الفاعل والمؤثر ليس مجرد راص للكلمات ولكنه صاحب مشروع مواكبة الماضي مع ثوابت الحاضر

يبقى القلق جائزاً برغم التفاؤل ونحن نسعى لتكوين مجتمع المعرفة الذي يرسخ الثقافة ويحافظ على الهوية



ظل مصرياً في فرنسا

ألبير قصيري.. فولتير النيل

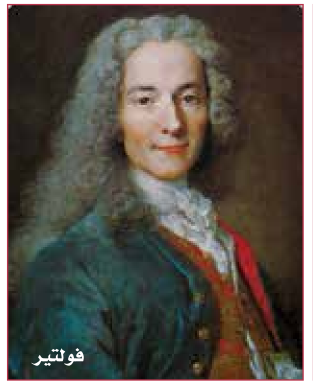
محمود حسانين

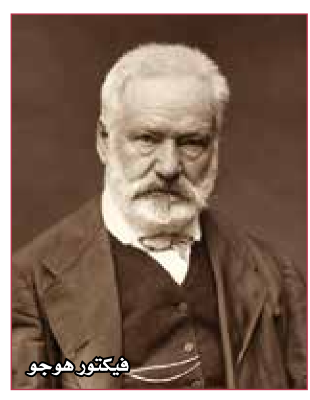
يقول عالم النفس ويليام جيمس: (لقد كان أعظم اكتشافات عصرنا، أننا نستطيع تغيير المظاهر الخارجية لحياتنا، عن طريق تغيير الأوجه الداخلية لتفكيرنا). إن بعض الطقوس التي يُمارسها الكُتَّاب لاستحضار الإلهام، تكون خارجةً عن المألوف، وهذا ما جسده الكاتب ألبير قصيري، بأفكاره وتأملاته، حيث كان ينام النهار كله ويصحو بالليل فقط، ويقال إنه اعتذر عن تسلم جائزة، لأن ميعاد تسلمها كان في الصباح! ما أشد غرابة تلك الطقوس التي كان يقوم بها هذا الكاتب، حيث الخيال الذي جعل شخصياتها وكأنهم حقيقيون، فجعلهم يصنعون عالماً كاملاً على سطور كتاباته، فإلى أي حدٍّ يكون تأثير الكاتب في شخصياته، من أجل أن يصنع عملاً عظيماً؟

يقول الناقد الفرنسي فريدريك ساينين: (يستخدم ألبير قصيري التعنت أسلوباً واضحاً حاداً ودقيقاً مشرقاً، نثر الصائغ الذي يقتطع جملة يومياً، وربما ينجز قصة في عشر سنوات، لكن حتى يتلمس الجوهر، زمناً أو بشكل عشوائي، في الحياة أو في الشهر، يجب استكشاف كل زاوية من زوايا هذا الكون المكثف، الذي يخبئ تناقضاتنا ومآسينا ومساخرنا، لا بد من ارتياد المقهى حيث نغير العالم أو نتملص من بعض التناحرات، وهذا هو معرض الأمراء، والمجاذيب، والكلاب، لأن الأوباش هم ملح الأرض).

تحل هذا الشهر ذكرى ميلاد الكاتب ألبير قصيري، فلقد ولد في بالقاهرة (٣ نوفمبر عام ١٩١٣)، وسافر إلى فرنسا منذ عام (١٩٤٥) واستقر فيها، كتب أعماله بالفرنسية ولقب بفولتير النيل، نال عدداً من الجوائز، منها: جائزة الأكاديمية الفرنسية (للفرانكوفونية ١٩٩٠)، عن ست روايات كتبها عن الفقراء والمهمشين في القاهرة. ويعتبر ألبير قصيري من أهم الكتاب الذين يكتبون أدباً أجنبياً باللغة الفرنسية في جيله، مع سيدار سنجور؛


بلزاك



فولتير


فيكتور هوجو

الرئيس الإفريقي الراحل. وكانت رواياته شديدة الحساسية تجاه معارضة فكرة الانقياد السياسي، إلى جانب اللغة الأدبية الرفيعة في المستوى الفني، وشديدة الخصوصية في استخدامها، وقد كتب خطاباً إلى مؤسسة الهلال وهو يقول: (إنه لمن أسباب السعادة بالنسبة إلي، أن أكون مقروءاً في وطني، خاصة أن «العنف والسخرية» هي أكثر أعمالي قرباً إلى قلبي).

كان ألبير قصيري يقيم في أحد الفنادق الصغيرة في فرنسا منذ رحيله عام (١٩٤٥)، وحتى وفاته عام (٢٠٠٨)، واختار العيش في غرفة بالفندق لأنه كان يكره التملك، وله مقولة شهيرة: (الملكية هي التي تجعل منك عبداً)، وكان نموذجاً متجسداً لفلسفة الكسل والاستغناء.

ونشر رواية (شحاذون ومعتزون عام ١٩٥٥)، و(العنف والسخرية عام ١٩٦٤)، و(كسالى الوادي الخصيب) و(مؤامرة المهرجين عام ١٩٦٤)، ونشر رواية (منزل الموت الأكيد عام ١٩٤٦)، ومجموعته القصصية في القاهرة عام (١٩٤٠)، والذي قال عنها المترجم لطفي السيد: (إنها عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة، التي ظهرت أولاً في مجموعة من المجلات، ثم جمعت بعد ذلك، لم يعد ألبير قصيري أبداً إلى جنس القصة سوى بشكل عرضي في نصه الأخير تماماً «ألوان العار» الذي لم يستوجب سوى (٧٨) صفحة وأربعة فصول، إن قصيري حكاء بديع، وفي هذه المجموعة يظهر بذخ الأفكار التي سيتمكن من معالجة الكثير منها فيما بعد على نحو أكبر).

وعندما سئل عن السعادة قال: (أن أكون بمفردي).

وقد عمل في البحرية التجارية بين عامي (١٩٣٩ و١٩٤٣)، ما أتاح له زيارة العديد من البلدان، مثل فرنسا وأمريكا وإنجلترا، وتزوج ألبير قصيري امرأة فرنسية، لكن هذا الزواج لم يدم، وعاش وحيداً بقية حياته.

وأغلب رواياته تدور أحداثها عن الأحياء الشعبية المصرية، فقد ولد في حي الفجالة بالقاهرة، من أصول شامية، وتلقى تعليمه في مدرسة (الجيزويت) الفرنسية، حيث قرأ لبلزاك، وفيكتور هوجو، وفولتير، وغيرهم.. فبرغم تعلمه الفرنسية وأصبحت لغته الأولى، فقد كان يعوض ذلك باندماجه وانخراطه بين الفقراء والمهمشين في الحواري والأحياء الشعبية بالقاهرة، وقد كتب عنهم بشكل مغاير لما كتبه نجيب محفوظ، فقد جعل منهم مفكرين وفلاسفة في الحياة، وبرغم بساطتهم، فقد جعلهم صناع فلسفة كما هم صناع حرف، فمنهم المثقف المتمرد في رواية (شحاذون ومعتزون)، ومنهم من البسيط الذي يرفض سيطرة المستبد في شخصية صاحب المنزل في رواية (منزل الموت الأكيد)، وأيضاً الشخصية المثقفة للفنان المغمور في رواية (العنف والسخرية) متمثلاً في شخص الشرطي الذي يحرس الشارع.

إنه كاتب تحرري وفنان حساس مرهف، فلم يطلب ألبير قصيري الحصول على الجنسية الفرنسية، مع أنه عاش هناك باقي عمره حتى وفاته عام (٢٠٠٨)، وعندما ألم به المرض، كان يؤكد قبل وفاته: (لست في حاجة إلى العيش في مصر، ولا أن أكتب بالعربية، فإن مصر في داخلي، وفي ذاكرتي). وقد أعيد طبع أعماله الكاملة في نهاية (٢٠٠٥)، عن دار (جويل لوسفيلد) وتحولت بعض أعماله إلى السينما مثل: (الناس اللي جوة) و(شحاتين ونبلاء).

قرأ وتأثر بكتابات بلزاك وفيكتور هوجو وفولتير لكنه لم ينفصل عن انتمائه للأحياء والشخصيات الشعبية المصرية

بقي غريب الأطوار منذ وصوله فرنسا فلم يطالب بالجنسية وعاش في أحد الفنادق طوال حياته









اعتدال عثمان

نسيج سردي وتشكيل جمالي في (أصفاد الروح)

نهى صبحي تحاول ملامسة أعماق النفس البشرية

(أصفاد الروح).. المجموعة القصصية الأولى للكاتبة المصرية الشابة نهى صبحي، تخايل القارئ بشغف الكتابة، وكأنها تتحدى المستحيل، أن تكون كل شيء في آن: جريئة، وحميمة، ومتوحدة مع أحزانها ومباهجها، غارقة في شجن الذكريات، وهلع المخاوف الواقعية والمتوهمة التي تكبل الذات، وساعية في الوقت نفسه للتحرر من أصفاد الروح، والانطلاق في براح الورق لتناوش لعبة الكتابة، هوايتها التي تحدد هويتها، وتحرص على أن تقدمها للقارئ في مقدمة الكتاب بعنوان (تعارف).

نستطيع أن نطلق على نهى صبحي صفة (الحكاءة) بجدارة، لأنها تمتلك قدرة واضحة على التخييل، كما تمتلك العدّة اللازمة من لغة حارة متدفقة، ذات إيقاعات متغايرة بين الهامس والصاخب، ورؤية تحاول ملامسة أعماق النفس البشرية، بما تحتويه من تناقضات ظاهرة وخفية، كما تمتلك قدرة على الاختزال والتكثيف، وجذب انتباه القارئ، فيعيش قلق الترقب والتساؤل عما ستسفر عنه الحكاية، التي كثيراً ما يأتي ختامها كاسراً لتوقعه، ومع ذلك يواصل القراءة مستمتعاً بـ(لذة النص)، على نحو ما يقول رولان بارت، وقد تخلقت داخله حالة من التفاعل الحر مع عالم متخيل.

وعلى نحو ما نجد في السرد الحداثي والتجريبي بصورة عامة، فإن الكاتبة تميل إلى تحليل أعماق الذات والمزج بين ما يدور خارجها وداخلها، والتركيز على نوازعها المتضاربة وانكساراتها ومخاوفها وهواجسها وكوابيسها المتجسدة، ومحاولتها المستميتة لأن تجد موقعها في الحياة بما يحقق طموحاتها في آن.

ومن الطبيعي في هذه الحالة أن تميل الكاتبة في معظم قصص المجموعة، إلى السرد بضمير المتكلم المؤنث، فالذات الكاتبة تستحضر بوعي مدرك، وأيضاً بلا وعي ضاغط ومؤثر، تجربتها الحياتية، المعبرة عن خصوصيتها بيولوجياً واجتماعياً ونفسياً، ما ينسحب بوحي من هذه الخصوصية، على نوعية التعبير الفني، على أساس أن الكتابة الإبداعية هي علاقة مع الذات أولاً في حالاتها المختلفة، وهي علاقة تسم النص الأدبي بسمات تكوين الكاتب المعرفي والثقافي، ودرجة وعيه التي تدفعه للتركيز على جوانب بعينها من تجربته الحياتية، يحسب أنها تجد صدى لدى قارئه المفترض، لأنها تجربة إنسانية، تجمع بين الخاص والعام في نسيج سردي، يجتهد الكاتب في اختيار التشكيل الجمالي الملائم لتجسيده فنياً.

تنجح الكاتبة في الغوص عميقاً في أغوار النفس البشرية، ليقدم الصوت الأنثوي الراوي صوراً حية نابضة وكاشفة عن رعب العالم، الذي يحاصرنا ويهددنا في كل لحظة بانقضاض وحوش الوقت، سواء تجسدت في بشر حولنا أو في تهاويل الخيال، على نحو ما نجد في قصة قصيرة جداً، أو ومضة بعنوان (ظلّ الماضي)، حيث يتم تجسيد الرعب الكامن في النفس في هيئة وحش خرافي، تقول: (ظهرت أعينه الحادة وسط الظلام الحالك، ثم أنفه المدبّب ولعابه الشّرس. التهمني باتهاماته. جعلني أسترجع جميع أخطائي دون أن أبرح مكاني، فتحت أمي النافذة وهي تقول: عبّأ الدّخان الغرفة، فطار، ومعه ذنوبي).

هنا نلاحظ اللعب بالكلمات، والتباس الإحالة، فهل الوحش الخرافي شخص حقيقي ناقم، يلتهم الراوية باتهاماته؟ وهل ما طار هو الدخان المرئي الذي عبأ الغرفة، أم هواجس الخوف الكامنة في النفس حين يشعلها تأنيب الضمير، أم أنها الذكريات التي تمثل ظل الماضي الجاثم الذي تحررت منه الراوية حين طار، وطارت معه النفس اللوامة؟!

كذلك تستطيع الكاتبة في قصص أخرى أن تحيل الهواجس والأحلام والكوابيس إلى سرد آسر، يقدم مقاربة دقيقة لتحولات الشخصية القصصية الأساسية الراوية، وما يموج في أعماقها من رغبات وإحباطات وقلق وخوف وتشتت، وغير ذلك من الأحوال النفسية المتعاقبة، بحيث تمزج بين الشعوري بما له من حضور داخلي ذاتي حميم، وبين الفضاء العام الخارجي في تجلياته الملموسة في المكان والبشر والموجودات.

نستطيع أن نقول أيضاً، إن الأشياء والموجودات، وحتى ظواهر الطبيعة كالعواصف وهيجان البحر، تلعب دور المعادل الموضوعي الخارجي للحالة الشعورية الداخلية، فثورة البحر وتلاطم أمواجه الراعدة، تجسد ما تموج به النفس من أشواق عارمة في انتظار الحبيب الغائب في قصة (أصفاد الروح)، ومشهد الشمعة المشتعلة المتآكلة التي تتوحد بها الراوية في قصة (انهيار شمعة) يعكس ذوبان الروح حنيناً واشتياقاً لحبيب مفتقد، يأتي ويركض باتجاه الشمعة ويطفئ النار المشتعلة بداخلها، ويحيي الأمل داخلها. والظلام الذي يسود الغرفة في قصة (الضمير الغائب)، ويتجسد شبحاً مخيفاً على هيئة أفعى عملاقة، تلتف على عنق الراوية لتنفث سمومها، يعادل الصراع الداخلي بين النفس اللوامة، التي تبغي التكفير عن ذنوبها بالاستسلام، مقابل التشبث بحب الحياة، وتبدد الظلام والمخاوف في النهاية بلمسة النور الحانية.

وفي عدد من القصص، تقدم الكاتبة فحص جسور الديناميات الذاكرة والنسيان. ففي قصة (بياض الثلج) تصف الراوية حالة توهان أصابتها، فلم تعد تتعرف إلى اسمها أو معالم المكان المألوف، الذي يقع فيه بيتها بعد أن فقدت السيطرة على ذاكرتها، التي لم يتبقّ منها غير صورة من بياض الثلج وصلابته، في حين تلاشت كل الذكريات العزيزة التي تحتفظ بها بالقرب من قلبها.

جدير بالذكر هنا، أن جدل التذكر والنسيان لا يقدم في هذه القصة وغيرها، بوصفه حالةً إنسانية مجردة، تدور في ذهن الراوية، بل إنه يدخل في نسيج سردي، تتقاطع من خلاله عبر لعبة الكتابة، صور الطرقات واللافتات والسيارات والضجيج مع صور لشخوص قصصية، إحداها صورة لرجل يبدو للراوية أنه زوجها، وكأنه هبط من السماء ليطمئنها، ويدلها على المنزل. هنا تأتي المفاجأة التي تستدير بالقارئ بعيداً عن أفق توقعاته، فحين تهدأ الراوية، وتأنس إلى وجود الرجل، ومعرفته اسمها، دون أن يزايلها القلق، فتسأله: (هل حقاً اسمي مريم؟)، يجيب: (أجل، ولكني لست زوجك)!

أما الملمح الأساسي في المجموعة، فيمكن وصفه بأنه حالات شعورية متراسلة ومتكررة على امتداد السرد، بتنويعات مختلفة، يدخل في تشكيلها لعب الكتابة لتحمل دلالات متقاربة أحياناً، ومتعارضة أحياناً أخرى. ويمكن التوقف عند أبرز هذه الحالات، مثل استدعاء ذكريات حب قديم، يتحقق مرة باللقاء العصي في قصة (انهيار شمعة)، ويضيع مرة أخرى في غياهب الواقع في قصة (فرار)، وما يكاد يتجسد مرة ثالثة في اللقاء المنتظر حتى يتبدد، لأنه مكبّل (بأصفاد الروح).

وهناك أيضاً حالات الخوف الكامن في أغوار النفس الخفية، الذي يتجلى في كوابيس مرئية، تطغى على اللحظة المعيشة أحياناً، وفي لحظة الاستسلام، ينبثق من هذه الأغوار المظلمة نفسها العزم على المقاومة، واستنقاذ الذات من الوقوع في هوة اليأس. وهناك كذلك عامل مساعد على مواجهة الصعاب، يتمثل في حنان الأم الغامر الذي تطيب به جروح البدن والروح.

وكذلك هناك طغيان النفس اللوامة، التي تحاكم الذات على أخطائها وخطاياها، كما أشرت من قبل. أما في قصة (خيانة)؛ فإلى جانب الاعتراف بمسؤولية الحب والاختيار الخطأ، تنبني القصة على مفارقة بين المعنى الظاهر للعنوان، والمعنى الباطن الذي يشير إلى أن الخيانة الحقيقية هي افتقاد التواصل بين زوجين، وحالة الصمت أو البكم العاطفي المسيطرة على الزوج.

وإلى جانب هذه الثيمات المتكررة بمعالجتها السردية المختلفة، التي تقدم في مجملها مواقف إنسانية من واقع الحياة بتعقيداتها ورسائلها المتشابكة الموجهة للقارئ، تظهر الكتابة في قصة (ولادة متعثّرة) بوصفها فعلاً واعياً بحالة الكتابة وشروطها وتعثرها أحياناً، ومراوغتها أحياناً أخرى، ومحاولة التغلب على لحظات عصيان القلم، ومراودته إلى أن يلين، فيخط حروفه على الورق، بعد أن تحسم الكاتبة معركتها، فتخرج من هاوية الرغبات والأحاسيس المتضاربة بوعي إضافي بذاتها، وتعترف بالوقوع في حب الكتابة. عندئذٍ فقط تعثر على بداية نصها الذي يأتي من قلب قلبها.

تمتلك نهى صبحي قدرة ملموسة على التخيل والاختزال والتكيف

نجحت في توظيف الظواهر الطبيعية كالعواصف وغضب البحر لتلعب دور المعادل الموضوعي للحالة الشعورية داخلياً

تسعى إلى المزج بين داخل وخارج الذات والتركيز على مخاوفها وهواجسها الحياتية

تجيد معالجة تكرار الثيمات من خلال سرد المواقف الإنسانية وتعقيدات الحياة

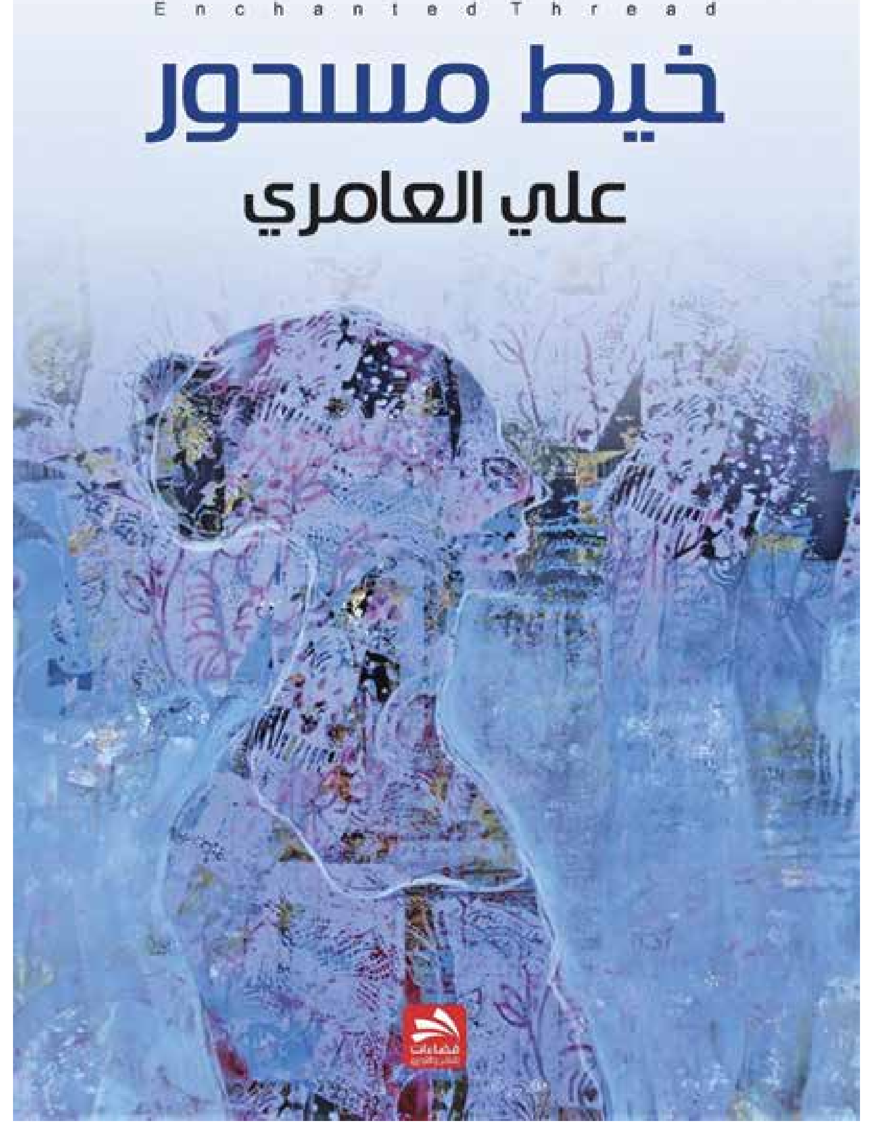
زيتون فلسطين يضيء ولو لم تمسسه النار

خيط علي العامري الشعري المسحور

مجموعة الشاعر علي العامري (خيط مسحور) الصادرة بطبعتين عربيتين وأخرى باللغة الإسبانية، تكمل مسيرته الشعرية الخاصة وتؤكدها، وهي تدخل منعطفاً خاصاً فيه مزيد من القوة الأسلوبية، والقابلية على بلورة المشاعر الخاصة بتجربة أو تجارب الحب الحميمة، ووضعها في إطار شكل تعبيري ذي طبيعة تشكيلية تمزج بين الكلمة والصورة، أو اللوحة المخططة بعفوية وروح فطرية معبّرة.



د. ضياء خضير



غلاف المجموعة الشعرية

وهي (كتاب القلب) كما يسميها، تدور حول (المعنى) وتحاور المحبوبة المؤطرة بجواهر الكلام، ونبض المشاعر المحلقة التي (تضيء الأبجدية)، وتجعل الجسد قادراً على تكثيف الدلالة والإيحاء بـ(كتابة المعنى)، والبحث عن البعد الآخر، غير الموجود في الصورة الشعرية النمطية المعروفة في هذا النوع من الموضوعات.

إنه شعر يُعلي من قيمة الحبّ، وحبّ يُعلي من شأن الشعر، ويمنحه القدرة على الدخول في عوالم سردية حميمة، لا عهد لعاشق ومعشوق بهما من قبل، على هذا النحو. فالحب – مثل زيتون فلسطين – يضيء ولو لم تمسسه نار:

في الحبِّ
تذوبُ الموسيقا في الماءِ
ويلهو فردوسٌ بتماثيلِ النَّار

* * *

في الحبِّ
تغيمُ الصورةُ في المرآةِ
ويخضرّ العنوان

* * *

في الحبِّ
يهبُّ المجنونُ إلى ليلٍ
يتفقّدُ حجرَ البحر
ويَدعكُ خاتمَهُ بالنار

* * *

في الحبِّ
يُضيءُ القلبُ
ولو لم تمسسْهُ النار

* * *

وظيفةُ اللغة الشعرية هنا هي التغطية على الابتذال وفجاجة المباشرة في القول، والارتفاع بالنص إلى آفاق أخرى تعادل خصوصية التجربة، وتترسم حدودها وأطرافها السرّية وعوالمها الخبيئة.

الصور المجازية والاستعارية المعلقة على أطراف هذا (الخيط المسحور)، والمحروس بتعاويذ الكلمات والنصوص المتضامنة مع نفسها، والمكملة لبعضها في موضوعها وأسلوبها، هو تبادل الدلالات، وتبديل الحاجات والأشياء الداخلية، التي لا قبلَ للغة على قولها بغير هذه الطريقة، التي لها وسائلها ومفرداتها ومداراتها الخاصة في الكتابة.

ليس هذا شعراً عاطفياً أو وجدانياً تقليدياً، يتشكى فيه الحبيب ويتألم من هجر المحبوب أو مجافاته، وهو، كذلك، ليس احتفالاً لا مبالياً، أو شعورَ فرحٍ مجرد بالانتصار والرضا بقبول عروض الحب والانسجام مع المحبوب، بل هو كلام آخر مختلف يكرّس فعل الحب ويُمجّد العشق حينما يتاح للعاشق والمعشوق كليهما أن يخلوا إلى اللحظة التي يتمتعان فيها باللقاء ويشهدان تجلياته على صعيد جمال العلاقة بينهما وإيحاءاتها، ويقطفان ثمارها الفريدة، ثم يستعيدان صورة رسم (ارتباك علاقتهما) في مرآة الكلمة والصورة المخططة.

إنه اللقاء الذي يستقطر الدلالة، ويدور حول المعنى، ويتفقد الذات، ويسائل الأنا في كلّيتها الجسدية والشعورية، وهو يلتقي بأنا آخر وذات ثانية، ويبحث عنها، ويحاول تجسيدها في الإشارة والكلمة الهامسة واللفتة المباغتة والنظرة الحالمة والحركة المبهمة والخطوط المعبرة، وغير ذلك من مظاهر وانفعالات من شأن التقاطها وتسجيلها وخلطها بكيمياء اللغة الشعرية، أن يلقي ضوءاً جديداً على هذه العوالم السرّية، ويضع صورتها في مرآة أكثر شفافية ودلالة.

ووظيفة اللغة التي تحيل في العادة على الأشياء وتشير إليها، تبدو مختلفة هنا، فما يهمّنا في هذه السردية ذات الطبيعة المجازية، ليست هي الأشياء في ذاتها، بل بلاغتها، والطريقة التي تحتفظ فيها العبارة بحق تجسيد الإمكانيات الشعرية الخاصة بشكل المعنى، وخصوصية دلالته من خلال التشكل المقترح للغته، وما تنطوي عليه من إيحاءات ودلالات ، وهو، أيضاً، شعر الكلمة العاملة، التي تلحق الحب


علي العامري

بطريق الخيال، وتتخذ من اللغة الاستعارية والمجازية بأشكالها المختلفة أداة ووسيلة للتعبير عن حالة ورسم صورة، إنه، باختصار، شعر يحاول الإجابة عن السؤال المتصل بكيفية التعبير بالكلمات عن فعل الحبّ وإيحاءاته ومباهجه السرّية، من دون السقوط في المباشرة والابتذال.

ونجاح علي العامري في الوقوف على هذه الحافات التعبيرية، التي لا تتبع تقليداً أو تترسّم نموذجاً سابقاً في هذا النوع من شعر الحبّ، يشبه نجاح الرسام التعبيري، الذي تحاول لوحاته تحطيم المنظور، وكسر القوالب الكلاسيكية السائدة، ورسم المنظر الذي أمامها، مع إضافة خطوط وألوان تقلب صورة الأشياء وتبدّل في عناصرها وتخفف من ثقل نمطيتها، عن طريق الاحتفال بنوع من الحياة الممتلئة بالمشاعر والأحاسيس الداخلية المتضاربة، وعن طريق الكلمة التي تفتح باب الروح وتتيح للإنسان وصف سعاداته الخاصة، بعد أن ينسحب من ضجيج الحياة اليومية وهوامشها المضجرة، نحو بئره الداخلية الخاصة وموطن سرّه.

وكل نصّ من نصوص هذه المجموعة، يبدو كما لو كان رقصة طقسية بدائية مليئة بفيض وحيوية، جذل وغياب وتأمل ذي طبيعة غنائية رائقة، وذات ترتضي بما هو موجود وتستقطر كل قطرة من جمالياته، وترفض النمط وما ينطوي عليه من أفعال وتقاليد نظم تعبيرية رثة.

ولعل وجود الرسوم والتخطيطات، التي يضعها الشاعر مع كل نصّ بصورها المرتعشة

اللغة الشعرية لديه ترسم حدود وأطراف عوالم تجربته الحياتية

نجاح الشاعر في الوقوف على حافة التعبيرية يتمثل في اللغة الاستعارية والمجازية

وغير المكتملة، أن يمنح المعنى دلالة أخرى مستمدة من تعدد وسائل التعبير، وبراءة المشاعر وطفولة الأخيلة، وصياغتها صياغة تشكيلية حرّة في لعبها، وبحثها عن مقاييس تصورية وتصويرية أخرى لتجسيد الرغبة بالخطوط والكلمات، وتحويل المنظر الخارجي إلى لوحة مُجسّدة للمشهد الداخلي، الذي تتجرد فيه الانفعالات عن بعدها الرومانسي السطحي، وتسلك سبيلاً آخر لرواية سردياتها المتصلة بحياتها الخاصة، التي تتكرر وتستعاد رواية جمالياتها على نحو مختلف في كل مرة. والصورة البسيطة المخططة بالحبر الأسود تبدو هنا قرينة للكلمة الأولى، الكلمة التي لها قوة المجاز الخلاقة وقدرة الاستعارة على الإيحاء، وتمثيل جموح الخيال القابل للإثارة بأبسط وسيلة:

أمسِ، جلستُ على مقعدٍ في الحديقةِ
حطّتْ طيورٌ على فكرةِ الليل
كنتُ هناك على مقعدٍ مرمريٍّ
ولمّا رجعتُ إلى البيتِ
شاهدتُ حقلاً يسيلُ على صورةٍ في الجدار

هذه الطيور التي رآها الشاعر (تحطّ على فكرة الليل)، و(الحقل الذي يسيل على صورة في الجدار) وأمثالها من عبارات ناتئة، هي ما يميز هذا النوع البسيط من الكلام، الذي لم تتأتَ جِدّة الصورة الشعرية فيه من الالتماع الناشئ عن تجاور الكلمات المفاجئ، وانكسار الضوء في تقاليد النُّظُم فقط، بل أيضاً من قدرة بصر الشاعر وبصيرته الداخلية على الإحساس بتداخل الأشياء والكلمات، ووحدة المشاعر والأحاسيس، ومناقلتها ضمن وحدة الوجود البشري والطبيعي الراهن.

ويبدو الشاعر فيها مثل طفل لا يستقر على حال، منذ القبلة الأولى (فاتحة القارات) حتى (غيب اللحظة)، ومنذ سؤاله الطريف عمّا إذا كان العاشق أو العاشقان لايزالان (في الأرض؟) بعد تلك التجربة البشرية الجديدة والقديمة:

هل كنّا في الأرض؟ سألتُ المرأةَ، قالتْ:
لا أعرفُ،
لكنّي في الرقصِ أطيرُ، أرى وأغيبُ، أكونُ
سماءً،
وأكونُ ندى
روحي نهرٌ
ويدي كوكب

إنه نوع من الكشف المنزّه عن القصد، وأصداء لصوت الفطرة والرغبة المجردة عن كل شيء، غير رغبتها في الانطلاق وممارسة الحياة في لحظاتها المباركة التي تتفجر حيوية ومرحاً، سحراً ذهبياً وفيضاً من الذهول، والضياع الباحث عن المعنى والدلالة، والتحليق في آفاق غير أرضية.

وصمتُ المشاعر والاكتفاء بالسعادة الداخلية للحظة وحميمية العلاقة، يتحول هنا إلى سؤال وإعلان لا تستوعب كلماتِه أرضٌ ولا سماء، فهو الحلم، وهو الطائر ينبض في الأغصان، وهو النار، ومرآة الجنّ، ونافذة النيزك.

وعلى الرغم من استمرار تقسيم القصيدة الواحدة في هذا الديوان، إلى مقاطع صغيرة ولوحات انطباعية مفردة تساند بعضها، وتصنع ما نسميه وحدتها الموضوعية العامة الناظمة لشذراتها، فإن قصيدة علي العامري، قد أصبحت تتخذ، مع تقدم الشاعر في العمر وتطور تجربته، شكلاً أكثر طولاً، مع التمكّن من الوزن والتصرف على وفق طبيعة الموضوع وقدرة الشاعر غير المشكوك فيها على مقاربته.

حوّل المنظر الخارجي إلى لوحة تجسد المشهد الداخلي الذي تمر فيه الانفعالات


القليعات


بيسان

ولعلّ قصيدته الأخيرة ذات الطبيعة الملحمية (مجنون التل)، والتي يريد أن يجعل منها كتاباً كاملاً، كما يقول، أن تكون مثالاً على اتساع الرؤية ورسوخ التجربة والآفاق الجديدة الواعدة لدى هذا الشاعر الفلسطيني المغترب.

وما اطلعنا عليه في هذا المقطع الطويل من القصيدة المكتوبة عن طفولة الشاعر في قريته (القليعات) في وادي الأردن، والمقابلة لأرض أهله في (بيسان) الفلسطينية المحتلة، يقدّم برهاناً على هذه القدرة الاستثنائية على الكتابة المبدعة في كل الشؤون والموضوعات، التي لها علاقة حميمة بحياة الشاعر وطفولته.

قصيدة طويلة تشعر بعد الفراغ من قراءتها بحنين نحو المكان الأول الخاص بك، حتى إذا لم تكن مثل صاحبه، فلسطينياً مهجّراً، ولا علاقة لك (ببيسان)، ولست، مثله، عاقلاً تمتلك كل هذا الفيض من مشاعر الجنون.

لا أخفي إعجابي بهذا الشاعر، الذي يكتب هنا أيضاً بالكلمات ما تعجز اللوحة أحياناً عن رسمه، ويرسم بلوحة الشعر ما تعجز الكلمات عن التعبير عنه.

ملحمة طفولة ضائعة وأرض مفقودة، واستعادة لزمن وسرديات مكان وشخصيات محفورة في القلب والوجدان، وشعر باذخ الجمال، ندخل معه هذا المحراب المتسع من الأرض الفلسطينية العذراء بمفاتيح لا تحتاج إلى أبواب لفتحها، أو بيوت لسكناها، لأنها تبقى هكذا حاضرة تسكن شعاب الروح وشغاف القلب، وتمسك كل خلية من خلايا الجسد.

قصيدة تجمع ذاكرة الجد في بيسان المحتلة، وذاكرة النهر، وذاكرة الحفيد وطفولته خارج أرض فلسطين، خارج المكان الأول، وتقابل هذه القصيدة فعل الحرب بالحب وبأغنية طفل، تمتح كلماتها من روح الأرض الفلسطينية، تلالها، وعصير ليمونها ووجوه أطفالها وصباياها وصبيانها الذين لم تنجح تلك الحرب إلّا في زيادة جنونهم في حبّها.

(مجنون التل) هذا يرسم لنا خارطة طريق شعرية جديدة، لا يمكن أن يفهمها عقلاء الحرب ومغتصبو الأرض الفلسطينية القدماء والجدد.

(مجنونُ التلّ ينشّفُ ضوءاً فوق حبالِ الجيرانِ، ويكتبُ ما يُمليه عليه الظلُّ. يُسيّلُ أغنيةً في وادي زقلابَ، يرافقُ أشجارَ الليمونِ، يُحدّثها عن حربٍ حرقت أرواحَ الأخضرِ واليابسْ.



طارَ الطينُ، وطار النهرُ، وطارتْ أشجارُ السّروِ، وطار المرعى، والشهرُ الخامسُ طار، وطار قميصٌ مثقوبٌ عند الصدر، وطارت قبّرةٌ من شجْرة سدرٍ كانتْ تحرسُ قبراً في أعلى التلّ، قريباً من نهر الأردنْ.

مجنونُ التلّ يُحدّث أشجاراً

يرسمُ بالفحم على جدرانٍ بيضاءَ وجوهَ الحصّادينَ، مناجلَ تلمعُ بين سنابلَ من ذهبٍ، أطفالاً فوق الألواح الخشبيةِ، أحصنةً تسحبُ خطَّ الصّيفْ.

مجنونُ

التلّ

يدندنُ

أغنيةً

بين بيوت الطينِ، ويرسمُ بالفحم وجوهَ صبايا كنّ يُعبئنَ الضوءَ صباحاً بسُطول القصديرِ، ويشبكنَ النعناعَ البريَّ أكاليلَ لهنّ، وكانت في الطرقاتِ ترنّ الضحكاتُ. على مهلٍ يتمايلنَ، كما تتمايلُ أشجارُ الرّمانِ. على مهلٍ يرجعنَ إلى قريتهنّ (قُليعاتَ)، ليسكبنَ حنيناً لبيوتٍ أُولى كانت في بيسان).

قصيدته (مجنون التل) تدل على اتساع الرؤية ورسوخ التجربة والاحتفاء بالحياة



مفيد أحمد ديوب

الحياة.. وحب البقاء

قليلة هي الكتابات عن (الحياة) التي نعيشها، أو التي تتناول مفهوم الحياة لدى نخبتنا الفكرية، كما هو قليل الحديث عن معانيها والنقاش في غاياتنا من هذه الحياة، برغم أهميتها وجمالها من جانب، ورغم دخول أغلبية أبناء مجتمعاتنا أنفاقاً مظلمة تبعدهم عن جوهرها ومعانيها، وتهدر جهودهم، وتغرقهم بالوقت ذاته في عبودية تفاصيلها الهامشية.. وتحصر اهتماماتهم في شؤون احتياجات الجسد والغرائز واستمرار العيش، من جانب آخر.

وكما قالها فلاح بلادنا وابن مدنها منذ عهود قديمة، وردّدها نيتشه في (هكذا تكلم زرادشت)، وأعاد قولها الشاعر محمود درويش: (على هذه الأرض ما يستحق الحياة)..

لقد خاضت الجماعات البشرية غمار مغامرات العقل الأولى، عبر رحلة تحدياتها مع قوى الطبيعة الخارقة أحقاباً طويلة، لأجل البقاء حية على هذا الكوكب المدهش، فغريزة (حب البقاء) لديها من القوة ما يتجاوز كل ضعف لدى ذاك الانسان، وما يحفزه على العيش والبقاء بأي الأثمان كانت.

هكذا كان تعلّم (حب البقاء) لجميع أصناف الكائنات الحية على هذا الكوكب بدوافع غريزة البقاء، والحفاظ على الجنس والنوع والجماعة.

لقد دفعت غريزة (حب البقاء) العقل البشري لاستخدام كل طاقاته الكامنة، كي تُبدع الفكرة والأفكار التي تنقذه من الهلاك والانقراض، ويشكّل منها منظومة العادات والتقاليد والأعراف التي جعلت الجماعات البشرية متعاضدة مع بعضها لتقوى على صعابها وتحديات وجودها، تلك الأفكار التي تكدست لدى الانسان معارف وخبرات وعتبات متتالية، شكّلت لديه آليات حماية، وطرق دفاع ضد المخاطر، لحماية أفراد الجماعة البشرية من الانقراض.

لكن تعلّم (حبّ الحياة) عتبة أعلى من تطور الوعي البشري وأرقى بكثير، ذاك الوعي الذي اختص فيه الجنس البشري، وتميز فيه بوصفه ذاك الكائن الفريد: (الناطق، والمفكر، والعاقل)..

ولهذا بدأت تتردد تلك الأسئلة المتعلقة بـ(حب الحياة):

ما قيمة هذه الحياة التي نعيشها؟ وما معنى وجودنا فيها؟ وكيف نتعلم الحياة؟

وكثيراً ما كانت تردد تلك الأسئلة على ألسنة النخب الفكرية والثقافية، في العديد من الجماعات والمجتمعات البشرية، تحت ضغط الحاجة الملحة، خاصة لدى الجماعات التي عاشت أو تعيش أزمات اجتماعية حادة، وتناقضات متورّمة حدّ الانفجار، حين تصبح أنماط الحياة التي يعيشها أبناء جماعاتهم ومناهج تفكيرهم مجرد تقليد ثابت لا يتطور.

وكما يبدو أن طرح هذا السؤال وتفرعاته كان ضرورة تفرضها شروط تقدّم الحياة نفسها حينذاك على العقول المفكرة، كي تجيب عنها إجابات دقيقة، وتقوم بأفعال إنقاذية مهمة، سواء للأمم والحضارات التي بلغت ذروة تقدمها الحضاري، وأضحت تعيش مأزقاً جديداً، أو لتلك الجماعات والأمم المتخلفة المهددة بالانحدار التاريخي.

وعلى الرغم من أهمية ذاك السؤال البالغة بالنسبة لنا ولشبابنا، لما يسهم في معالجة مشكلات حياتنا، وصولاً إلى محاولة الإجابة عن الأسئلة الكثيرة، التي تتفرع عنه مثل: كيف نخرج من الأزمات التي تواجهنا ؟ أو كيف ننهض؟ أو كيف نتخلص من التخلف والجهل؟ أو.. إلخ، لكننا نفتقر إلى حضوره في ثقافتنا السائدة، وإلى نقاشه على طاولات (مقاهي الشاي).

لقد أجاب عن سؤال (الحياة) المفكر الفرنسي لوك فيري، في كتابيه (ما هي الحياة الناجحة؟)، و(تعلم الحياة، سأروي لك تاريخ الفلسفة)، وهو المقتنع، بأن سبب مشاكل الشباب الفرنسي، وانحرافه وغرقه في الاستهلاك والتسلّع وهوس الشراء والامتلاك، وفي ثقافة التسليع، وانحدار القيم، وتشرّبه فلسفة (المتعة اللحظية).. إلخ، يكمن في ابتعاد الشباب عن القراءة، مما حفزه لكتابة كتابيه المذكورين في محاولة منه لتبسيط أفكار ونظريات الفلاسفة، نظراً لاقتناعه بعدم جدوى الطلب

من الشباب العودة لقراءة المفكرين ونظرياتهم في هذا العصر التقني السريع.. فحاول المفكر لوك فيري، تبسيط مفاهيم الأفكار، وكتابتها للشباب بلغة مفهومة لهم، خاصة المفاهيم التي تمس معتقدات أولئك الشباب وتصوراتهم، وتحرثُ في المسلمات الراسخة، وتنقد الثوابت الفكرية المتوارثة، وتعالج مشكلاتهم تلك – كما يروي ذلك في مقدمة كتابه الأخير – لكنه اكتشف أنه وقع في مشكلة ثانية لدى سماعه لمن حضر وسمع محاضراته، ومن ثم قرأ كتابه الأول المذكور أعلاه: بأنهم لم يفهموا من كتابه الكثير مثلما فهموا منه وهم يستمعون لمحاضراته، فسارع لكتابة كتابه الثاني أملاً بعلاج تلك المشكلة، وتبسيط المفاهيم وشرح الأفكار المعقدة.

زرت صديقي فادي صاحب مقهى شبابي قرب الجامعة، ودار بيننا نقاش حول سؤال (الحياة)، ونحن نراقب شباب وطلاب الجامعة زوار المقهى في سلوكهم ولباسهم، ونسترق بعض السمع لأحاديثهم واهتماماتهم، مشكلاتهم وأحلامهم، آلامهم وأحزانهم، انسداد آفاقهم، ودعوات الهجرة إلى بلاد الغرب، ونحن غارقان في حزنهم وفي حزننا عليهم، لأنهم طاقاتنا المهدورة، والمستقبل المجهول.

ما حفزّ فادي، ليروي لي قصة ذاك المفكّر (لوك فيري) الذي أجاب عن سؤال (الحياة)، متجهاً في خطابه للشباب الفرنسي، في كتابه الثاني (تعلم الحياة).. المترجم إلى العربية لكنه غير متوافر في المكتبات، فاضطر لسحبه من ملفات الانترنت، وطبع عدة نسخ منه ووزعها على أصدقائه، فسارعتُ بالذهاب لذات المطبعة، وطلبت نسختين منه وأنا في فرح، وكأني وجدت كنزاً ثميناً يشفي قلقي من تلك الأسئلة، التي تضغط على عقلي منذ مدة.

لم يدم فرحي طويلاً فقد صُدمتُ لدى محاولتي قراءة ذاك الكتاب الثمين، صدمةً ربما تشبه صدمة القرّاء الفرنسيين للكتاب، بل كانت أكثر؛ لأني اعتقدت بعجزي عن فهم مشكلات الشباب الفرنسيين.. وحين عدت إلى صديقي وجدته بحال شبيه بحالي مع ذاك الكتاب.. لكنه روى لي بأن المفكر السوري المقيم في باريس: د. هاشم صالح، قد استعار الفكرة من المفكّر لوك، وهو يحاول أن يكتب كتاباً بهذا المعنى يوجهّه للشباب العربي، يكتبه بلغة مبسطة يفهمها الشباب.. أجبته بحزن مازحاً:

– أمد الله بعمر د. هاشم صالح وبعمرنا نحن، لنشهد ولادة ذاك المشروع الفكري الثقافي، ونقرأه قبل أن نصل إلى حافة قبورنا .. أليس من المؤسف أن تكون مكتباتنا خالية تقريباً من مثل تلك الكتب والأبحاث عن (الحياة)؟!، وعن حال أجيال شبابنا فيها؟!..

فردَّ صديقي على الفور:

– أليس من المؤسف، بل والمحيّر أيضاً، أن تلك الأسئلة غائبة عن ثقافتنا، وغير مطروقة، أو مغيبة من ذهن النخب الفكرية، كما هي غائبة عن أذهان الشباب في المنطقة العربية؟! وكأن صمتهم أو عدم وجود إجابات لديهم يوحي بأن (هذه الحياة) – على ما هي عليه لديهم– ليست ذات أهمية بالغة، أو أنها مجردّ محطة عبور، أو أنها مُعطى من جهة خارجية، ومفروض علينا عيشها كقدر محتوم؟! عقبّت على صديقي مبادراً:

– أقترح أن نحمل على أكتافنا حملاً جديداً، مشروعاً يطرح الكثير من الأسئلة عن هذه (الحياة)، والعديد من المحاور الفكرية المتعلقة فيها، في نقاشات عامة وخاصة.

أردف صديقي مُحذراً: أقترح أن نجمع كل ما أمكننا من بيانات وأبحاث اجتماعية ودراسات فلسفية، ونطبعها في كتاب أو كراسات، ونوزعها لمن يريد ويطلب، خير من فتح هذه المسائل الفكرية في نقاشات عامة، أو دوائر مفتوحة.. فذلك سوف يُشهر للعلن جانباً من المعركة الثقافية الجارية في الخفاء، وسيفتح علينا مواجهات مع أنصار الثقافة المحافظة على الموروث والتقاليد، وتجري معارك فكرية ثقافية مكشوفة مع أعداء الحياة والتقدم الإنساني، فهم يجهدون لاحتكار وتربية الأجيال منذ طفولتهم المبكرة، ولهم نفوذ كبير في مواقع عديدة.. ولن يسمحوا لمن يناهض احتكارهم، ومشروعهم في ابتلاع المجتمع بكامل فئاته وأطيافه.. أجبته مازحاً:

– هيا انهض... إما لنجلس مع الشباب ونصغي إليهم، وإما نغادر مقهى الشباب ونتركهم بحالهم، ونبحث عن مقهى للعجائز من أمثالنا.

خاضت الجماعات البشرية عبر رحلة تحدياتها أحقاباً طويلة لأجل حياة أفضل

دفعت غريزة البقاء العقل البشري لتوظيف كل طاقاته لإبداع الأفكار من أجل المحافظة على الجماعة

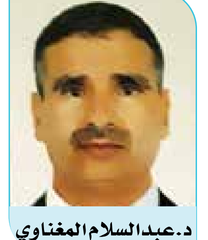
تعلم حب الحياة يعتبر عتبة أعلى من تطور الوعي البشري وتميزه



تفاعل التقنية مع الإبداع

هل يتعايش الإبداع الورقي مع الرقمي

إنّ المتتبّع للشأن الثّقافي اليوم، سيلاحظ دون شكّ أنّ الإنسان المعاصر بات أكثر تصفّحاً للمواقع الإلكترونية، وأكثر ارتباطاً بالصّورة الرّقمية والوسائط التّكنولوجية، وقد وصلت به علاقته بالصّورة الرّقمية إلى درجة الإدمان والعبودية، بل أكثر من ذلك إلى درجة الخضوع والتّبعية والاستهلاك والاستلاب، وبالنّظر إلى هذا التّطور الهائل والمطرد وبالموازاة معه، ظهرت أشكال أدبية أخرى ثارت على التّقليدي والمألوف، ويعني هذا أنّ ثمّة نوعين من الأدب في عرف الثّقافة السّائدة: أدب كلاسيكي وأدب رقمي.



د. عبدالسلام المغناوي

فإذا كان الأدب الأوّل أدباً يقوم على الشّفوية والكتابة، وينتقل عبر الوسائل الإعلامية التّقليدية، كالكتاب والصّحف الورقية والمجلات والمطويات وغيرها، فإنّ الأدب الثّاني يستثمر كلّ التّقنيات، التي يسمح بها الحاسوب أو الهاتف الذكيّ، أو غيرهما من التّقنيات الحديثة من أجل الإبداع في مرحلة أولى، ثم إيصال هذه (المنتجات) إلى عموم المتلقّين في مرحلة ثانية.

والأدب الرّقمي يعرّف على أنه ذلك النّمط من الكتابة، الذي لا يتجلّى إلا في الوسط الإلكتروني، معتمداً على التّقنيات التي تتيحها التّكنولوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الالكترونية الحديثة المتعدّدة في ابتكار أنواع مختلفة من النّصوص، تتنوّع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقّي/ المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشّاشة الزّرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونياً، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصراً مشاركاً فيها.

وقد يسمى هذا الأدب أيضاً باسم (الأدب الشّبكي) في إشارة إلى الأعمال المنشورة على شبكة الإنترنت، كما يطلق على هذا الأدب اسم (الأدب التّفاعلي)، وهو مصطلح ابتكره إسبن أرسيت، وعرض نظريّته في كتاب: النصّ الشّبكي: آفاق الأدب التّفاعلي، كما يعرف أيضاً بـ(الأدب الدّيجيتالي)، وبـ(الأدب الإلكتروني)، و (الأدب المعلوماتي).

من خلال ما سبق إذاً نخلص إلى أنّ مفاهيم الأدب الرّقمي لاتزال ملتبسة بعض الشيء، وذلك لكونها حديثة العهد، وتحتاج إلى تأمّلات نقدية تدعم وضوحها، الذي لا يعني بالضّرورة ضبط المفاهيم بشكل قاطع، ولكن على الأقلّ خلق مجال نقدي موضوعي لبلورة مختلف المفاهيم التي تؤطر هذا الأدب، الذي يمكن التّعامل معه، باعتباره مفهوماً عامّاً تنضوي تحته كلّ التّعبيرات الأدبية التي يتم إنتاجها رقميّاً.

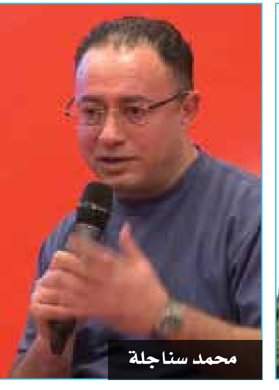
والأدب الرّقمي حسب الباحثة المغربية زهور كرام يتحقّق الآن في التّجربة الغربية، وهذا راجع لتطوّر وسائطه التي تساعد على الانخراط فيه بسرعة، أمّا في التّجربة العربية، فهو لايزال يعرف تعثّراً كبيراً، لأنّ ثقافة الوسائط التّكنولوجية، التي يعتمدها الأدب الرّقمي في إنجازه وتحقّقه، لاتزال لم

تتشرّبها بعد الذّهنية العربية، فضعف تجربة الأدب الرّقمي في التّجربة العربية، يعكس علاقتنا كمجتمعات عربيّة بالتّكنولوجيا، التي أصبحت المحرّك الجوهري للزّمن الرّاهن، ولا يمكن ضمان الانـخراط في هـذا الزّمن، الا من خلال ضمان استثمار وسائط الزّمن التّكنولوجي.

لقد انحسر أفق الأدب الرّقمي في الثقافة العربية بسبب سيطرة (الأميّة الحاسوبيّة) على أذهـان الرّافضين الاعتراف بسلطة المعرفة التّكنولوجية، اذ لايزال التّعامل مع الحاسوب وتقنياته المعقّدة أمراً غير ميسّر ولا ميسور لعدد كبير من النّاس، وحتّى من الطبقات المتعلّمة العليا في المجتمع، فضلاً عن أنّ هذا الجنس الأدبي يجعل ملكية النصّ الأدبي تعدّدية وليست للكاتب حصراً، الأمـر الذي يدفع المبدع/ الكاتب إلى التّمركز حول ذاته الإبداعية، ضدّ سيادة التّعدّدية النّاتجة عن متاهة الكتابة الجماعية الحرّة للنصّ الرّقمي، ثم إنّ انحسار دائرة القرّاء الرّقميين المتلقّين لهذا النّوع من الأدب، يشكّل عاملاً آخر يساعد في هذا الانحسار.

وعلى الرّغم من هذا التّأخر في تحقّق الأدب الرّقمي في التّجربة العربية، فانه في السّنوات الأخيرة، بدأت دائرته بالاتّساع لتشمل أنواع الأدب المختلفة؛ من شعر ومسرح وقصّة ورواية ومقالة، من خلال استعانة هذا الجنس الجديد بالإمكانات التّقنية، التي تتيحها التّكنولوجيا لتقديم نصّ مختلف الوسيط، يقوم على أساس تفاعل المتلقّي ومشاركته، ليكون شاعراً مع القصيدة الرّقمية، وليكون روائياً مع الرّواية الرّقمية، وليكون قاصّاً مع القصّة الرّقمية، وهكذا مع بقيّة مجالات الابداع الفنّية الرّقمية الأخرى، ولعلّ دور المتلقّي، يتجاوز هذه الحدود في إطار التّفاعل ليكون مبدعاً، فيضفي ملامح جمالية وقيميّة جديدة على المنتج الفنّي الرّقمي لم تكن فيه، ولم تكن في ذهن المبدع الأوّل، وبمثل هذا لا يعدّ الشّاعر


حياة الياقوت

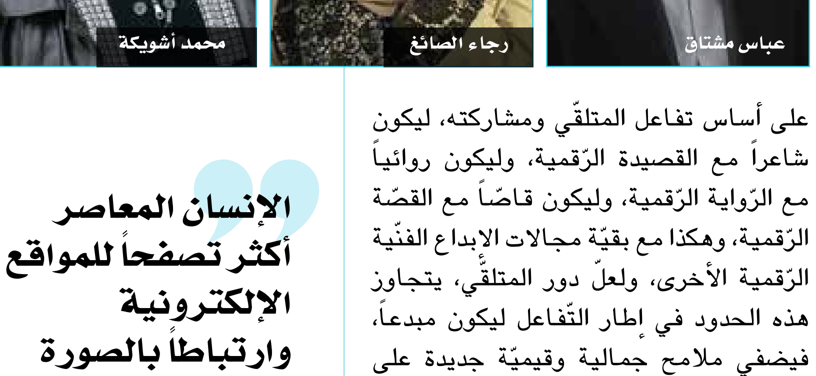

محمد سناجلة


فاطمة بوزيان


عباس مشتاق


رجاء الصائغ

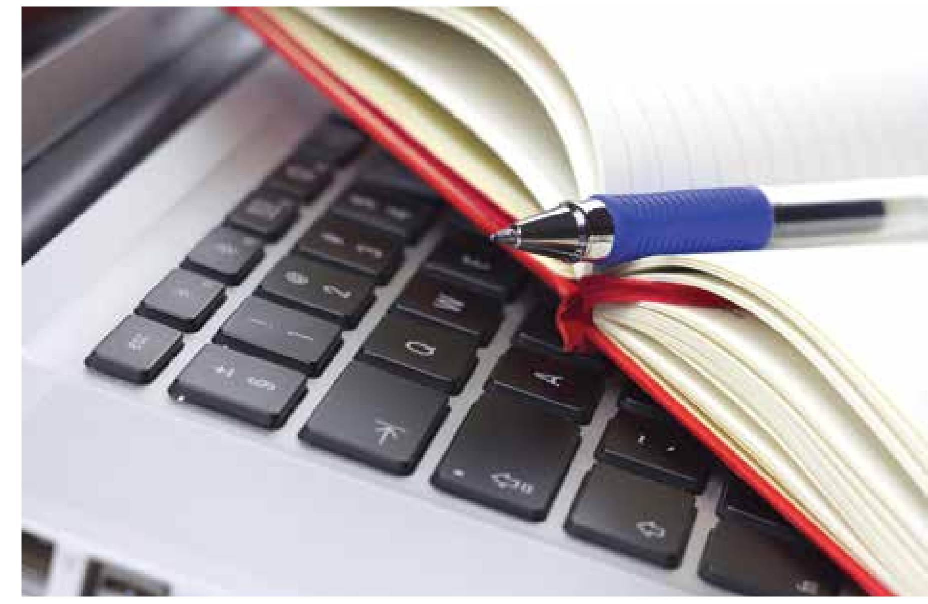

محمد أشويكة



الإنسان المعاصر أكثر تصفحاً للمواقع الإلكترونية وارتباطاً بالصورة الرقمية والوسائط التقنية

اعتمد الأدب عموماً على الكتابة وانتقل عبر الوسائل الإعلامية مثل الصحافة والكتاب





الأدب الشبكي أو الرقمي يطرح بقوة آفاقاً جديدة لأدب تفاعلي يتشارك فيه الكاتب والقارئ والناقد

والقاصّ والرّوائي حاكماً للنصّ قيّماً عليه، بل إنّنا بصدد طغيان التّفاعل الفنّي الرّقمي للمتلقي مع النصّ أو مع المدوّنة، التي تضمّ النصّ وما حول النصّ من الأبعاد السّمعية والبصريّة، ولا يغيب عن الأذهان أنّ مثل هذا التّفاعل يكسب النصّ هويّة جديدة مع كلّ تصفّح، وتنمو هذه الهويّة وترتقي كلما ارتقت القدرات الإدراكية للمتلقّي والإمكانات التّقنية للآلة الرّقمية وبرامجها.

هكذا إذاً برزت في الوطن العربي مجموعة من الباحثين والمفكّرين، الذين أبدعوا في الكتابة الرّقمية والإلكترونية، نذكر منهم: محمد سناجلة في رواية (شات)، و(صقيع)، والعراقي عبّاس مشتاق في قصيدة (تباريح لسيرة بعضها أزرق)، والمصري أحمد خالد توفيق في (قصّة ربع مخيفة)، ومحمد أشويكة في (احتمالات)، والشّاعر محمد الفخراني في (سيرة بني زرياب)، والباحثة السّعودية رجاء الصّائغ في رواية (بنات الرّياض)، والسّورية ندى الدنا في (أحاديث الإنترنت)، والسّعودي عبدالرحمن ذيب في قصيدة (غرف الدّردشة)، والكويتية حياة الياقوت في قصّة (المسيخ إلكترونياً)، والمبدعة المغربية فاطمة بوزيان في قصّة (بريد إلكتروني)، والمصري أحمد فضل شبلول في قصيدة (ذاكرة الإنترنت)، وعبدالنّور إدريس في قصيدة (قصيدة شات).

وبالموازاة مع حركة الإبداع المتسارعة في الأدب الرّقمي، كان لا بدّ من ظهور حركة نقدية لهذا الأدب، وهو ما أشّر عليه مجموعة من النّقاد من أمثال: حسام الخطيب في كتابه (الأدب والتّكنولوجيا وجسر النصّ المفرع)، وسعيد يقطين في كتابيه (من النصّ إلى النصّ المترابط)، و(النصّ المترابط ومستقبل الثقافة العربيّة: نحو كتابة عربيّة رقميّة)، وزهور كرام في كتابها (الأدب الرّقمي: أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية)، وإبراهيم أحمد ملحم في كتابه (الرّقمية وتحولات الكتابة: النّظرية والتّطبيق)، ومحمد سناجلة في كتابه (رواية الواقعية الرّقمية: تنظير نقدي)، وعبدالنّور إدريس في كتابه (الثّقافة الرّقمية من تجليات الفجوة الرّقمية إلى الأدبية)، ومحمّد مريني في كتابه (النصّ الرّقمي وإبدالات النّقل المعرفي)، وفاطمة البريكي في كتابها (مدخل إلى الأدب التّفاعلي)... إلخ.

أصبحت الكتابة الرقمية مبرزة عربياً بكتابها ومفكريها

خلاصة القول، إنّ الأدب الرّقمي/التّفاعلي يقدّم معايير جماليّة جديدة وخصائص لم تكن متاحة من قبل في النصّ الورقي، كخاصّية تعدّد المبدع، والتّأليف الجماعي للنصّ الرّقمي، وتعدّد الرّوابط التي تؤدّي بدورها إلى تعدّد النّصوص حسب اختيارات المتلقّين، بعكس الأدب الورقي، الذي تكون البداية فيه موحّدة والنّهايات محدودة، إضافة إلى صعوبة الحصول على الكتاب الورقي مقارنة بنظيره الرّقمي، الذي يسهل حمله وتحميله من خلال الحاسوب، لذلك فمن الطبيعي، أن يعرف هذا الأدب في المستقبل القريب انتشاراً واسعاً ورواجاً كبيراً في الأوساط الأدبية، وهذا لا يعني أنّ الصيّغ التّقليدية للإبداع الورقي مهدّدة بالزّوال، وإنّما هي قادرة على الصّمود والاستمرار من خلال تعايش الإبداعين معاً.

(الأمية الحاسوبية) من أسباب عدم انتشار الأدب الرقمي مع صمود الأدب الورقي حتى الآن

في العمق



فوزي مرسي

افتح كتاباً.. تفتح أذهاناً

الكتاب.. في مرآة (الكاريكاتير)

عرف فن الكاريكاتير منذ فجر التاريخ، ويمتد بجذوره إلى آلاف السنين، ويرجح بعض المؤرخين بداية ظهوره في عهد الفراعنة، وهو من الفنون المحببة لقلوب القراء، بغض النظر عن مستوياتهم الثقافية وفئاتهم العمرية. والكاريكاتير فن لاذع ومؤثر، يصل بسهولة إلى عقل ووجدان الإنسان البسيط، لأنه ينحاز له ويتحدث بلسانه، ويعبر بشفافية عن همومه ويترجم آلامه بصدق، ويرصد طموحاته وأحلامه المشروعة في كل زمان ومكان بطريقة ساخرة وممتعة، كما أنه سياط على رقاب من يتجاوز حق البسطاء. ويرسم الكاريكاتير الطريق للمعذبين من أجل الوصول لحياة أفضل في مخيلتهم.

ولأهمية فن الرسم الكاريكاتيري ودوره وتأثيره الكبيرين والمهمين في إنارة وتثقيف وترفيه الرأي العام، شهد قصر الأمير (طاز) الأثري، وسط أجواء احتفالية بالقاهرة التاريخية، فعاليات افتتاح الملتقى الدولي للكاريكاتير في دورته السادسة، والذي تنظمه الجمعية المصرية للكاريكاتير، بالتعاون مع قطاع العلاقات الثقافية الخارجية، وقطاع صندوق التنمية الثقافية، حيث ناقش الملتقى هذا العام موضوعاً مهماً وهو الثقافة، ودورها الفاعل في بناء الإنسان ورقيّه، والارتقاء بالشعوب، والنهوض بالمجتمع.

تضمن الملتقى لوحات كاريكاتيرية مدهشة، تعرض أفكاراً مبهجة، وتعبر عن آراء وثقافات (٣٤٥) فناناً من (٧١) دولة عربية وأجنبية، وتسلط الأضواء على قيمة الكتاب وأهميته، وتدعو لتعزيز ثقافة القراءة وجعل المطالعة أسلوب حياة لجميع فئات المجتمع، وإرساء المعرفة كخيار في حوار الحضارات الإنسانية، وتدق ناقوس الخطر لمواجهة سطوة وسيطرة التكنولوجيا الحديثة، ووسائل وشبكات التواصل الاجتماعي على معظم العقول.

القاهرة تحتفي بـ «فن الكاريكاتير» خلال ملتقى شارك فيه (٣٤٥) فناناً من (٧١) دولة عربية وأجنبية

شاركت الفنانة الإماراتية آمنة الحمادي بمجموعة من الأعمال المميزة، تدعو من خلالها إلى تشجيع ثقافة القراءة وترسيخها كسلوك مجتمعي عام، ومن أبرز أعمالها الكاريكاتيرية؛ لوحة تجسد بنتاً صغيرة، تحمل كتاباً وكأنه مظلة تحميها من خطر الأفكار الهدامة والظلامية، التي تؤدي إلى نشر ثقافة التطرف والعنف، وفي لوحة أخرى تصور الكتب المتراصة فوق بعضها بعضاً كسلم يصعد فوقه طفل صغير، في دلالة على أن الكتاب هو مصدر المعرفة، ومن خلاله يطلع على عوالم ومجالات عدة لا حصر لها.

فيما يصور الفنان الإندونيسي (جيتت كوستنا) ببراعة فائقة، طفلاً صغيراً يقف على كتاب، باعتباره الملاذ الآمن للهروب من واقع معقد، تحكمه وتسيطر عليه التكنولوجيا الحديثة، ويمد يده لمساعدة صديقه في محاولة لإنقاذه من الغرق في طوفان الهواتف الذكية.

كما يسخَر الفنان السعودي أيمن الغامدي في لوحته الكاريكاتيرية من زهد بعض الناس في القراءة، وعدم الرغبة في شراء الكتب، وحرصهم على التزاحم في الأسواق والمحلات التجارية، والإسراف في شراء المواد الغذائية والاستهلاكية.

وبريشته الساخرة؛ يبرز الفنان الصيني (جويباو جاي) تفوّق وتحكّم الهواتف النقالة في العقول البشرية، حتى أصبح الناس ينظرون بدهشة وتعجب لشخص لايزال يحرص على قراءة الكتاب.

أظهر الفنان الإسباني (جوزيف برشال) أن مدعي الثقافة، مكتباتهم الزاخرة بالكتب والمجلدات، هي مجرد صورة ورقية للزينة فقط.

وتشبه الفنانة المغربية ريهام الهور العقل البشري بالنبات الذي يتعرض للذبول ويفكر في الكتاب الذي صورته كـ(مرشة ماء)، في دلالة على احتياج العقل للكتاب ليرتوي بالعلم والمعرفة، فالقراءة هي غذاء ورافد للروح والعقل.

ويتهكم الفنان الكويتي سامي الخرس على انتشار الأجهزة الذكية، التي جعلت الكتب الورقية مجرد ديكور فقط في المنازل. كما تجسد الفنانة السورية (عفراء اليوسف) حاسوباً محمولاً يتربص بالكتاب الورقي ويصارعه في محاولة لهزيمته.

من خلال إبحارنا في هذه الأعمال الكاريكاتيرية الخالية من العبارات والشروح والنصوص، التي يلجأ إليها بعض الفنانين، نجد أن معظم الأفكار والرؤى الفنية المختلفة، تدعو في إطار من المحبة والتنبيه والنقد البناء، المفعم بالحس الإنساني والحضاري الرفيع إلى زيادة التوعية المجتمعية لمواجهة شراسة الحروب الإلكترونية، التي تستهدف الشباب وأبناء الوطن العربي، عبر منصات التواصل الافتراضي، وبذل المزيد من الجهد لإعادة الاهتمام مرة أخرى بالكتاب، الذي أصبح يعاني الكثير من الاهمال والتجاهل، حيث ان للكتاب والقراءة أهمية عظمى في حياة الأمم والشعوب.

وفي النهاية نردد شعار معرض الشارقة الدولي للكتاب: (افتح كتاباً.. تفتح أذهاناً).



الأب والابن ومأساة هيروشيما

محاور رواية (الموت غرقاً) للياباني كنزابورو أوي

رواية جديدة للكاتب الياباني الكبير (كنزابورو أوي) الحائز جائزة نوبل للآداب، تنضم إلى أعماله المترجمة إلى العربية، هي (الموت غرقاً) ترجمة أسامة أسعد، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر (٢٠١٩)، وتعد من أهم رواياته بحسب النقد الياباني، وقد تكون آخر رواية له بعدما قرر الانكفاء عن الكتابة بعد صدورها كما صرح، وقد بلغ الآن الرابعة والثمانين من عمره.


عبده وازن

رواية جديدة للحائز جائزة نوبل للآداب تترجم إلى العربية بعد انكفائه عن الكتابة

وهذه الرواية تأتي بعد ثلاث روايات ترجمت له إلى العربية هي: (مسألة شخصية) التي ترجمها الشاعر اللبناني وديع سعادة وصدرت في (١٩٨٧) عن مؤسسة الأبحاث العربية في سلسلتها الشهيرة (ذاكرة الشعوب)، وصدرت لاحقاً بعنوان آخر هو (هموم شخصية)، ورواية (علمنا أن نتجاوز جنوننا) التي ترجمها الكاتب المصري كامل يوسف حسين، وصدرت عن دار الآداب عام (١٩٨٨) في سلسلة الروايات اليابانية، ورواية (الصرخة الصامتة) التي ترجمها الشاعر العراقي سعدي يوسف وصدرت عن دار المدى عام (١٩٩٨). معروف أنه ليس من السهل ترجمة هذا الكاتب الياباني، من نواح عدة، ومنها: صعوبة أسلوبه الذي لا يخلو من التعقيد، رحابة عالمه وتقاطع الشخصيات داخله، نزعته السردية التي تجمع بين الكلاسيكية والتجريب الحداثي، البعد التراثي والفلسفي الياباني داخل النسيج الروائي. في فرنسا كانت روايات (أوي) قبل فوزه بجائزة نوبل عام (١٩٩٤)، تترجم عن الإنجليزية وليس عن اليابانية، وكانت قليلة على خلاف روايات ياسوناري كاواباتا مثلاً، ويوكيو ميشيما، وسواهما.. أما الترجمات العربية؛ فتمّت غالبيتها عن الإنجليزية.

ولئن كانت (هموم شخصية) رواية مستقلة تنتمي إلى أدب السيرة الذاتية، فإن رواية (علمنا أن نتجاوز جنوننا) هي مجموعة روايات قصيرة وليست رواية واحدة أو مجموعة قصصية كما خيل لبعضهم. وهذه الروايات القصيرة تستوحي تجربة (أوي) الحياتية الخاصة ومعاناته والصراع العميق الذي عاشه بين انتمائه إلى الماضي وانجرافه القسري في الحاضر، وتتمثل عالمه الفريد وأسئلته الميتافيزيقية وتأملاته. أما رواية (الصرخة الصامتة) التي تعد رواية اليأس الوجودي في اليابان المعاصرة، فتدور أحداثها حول الشقيقين (تاكاشي وميتسو) اللذين يعودان من طوكيو إلى قرية طفولتيهما فيكتشفان أن بيع منزل الأهل يضعهما في حال مواجهة مع تاريخ أسرتهما.

رواية (الموت غرقاً) التي ترجمت حديثاً، تدور أحداثها في جو يجمع بين الأسطورة والفانتازيا والتاريخ والسيرة الذاتية. هذه الرواية التي يرجح أن تكون آخر رواية لصاحبها المولود عام (١٩٣٥) تسعى إلى استكشاف الأعماق المضطربة الكامنة في الروح الإنسانية، الفردية والجماعية. إنها أشبه برواية داخل رواية، فالبطل (كوغيتو شوكو)، هو روائي يصاب بحال من الاضطراب جراء السر الذي اكتنف موت أبيه غرقاً، ويعجز عن إكمال رواية كان بدأها وتدور حول هذا السر الذي يخفيه الصندوق الأحمر ومحتوياته. ومن دون هذا الصندوق الذي يحفظ السر لن يتمكن من أن يتحرر من عقدة الذنب التي تسيطر عليه وتجعله يشعر بأنه تهرب من إنقاذ أبيه. والمفارقة تكمن في أن الصندوق الأحمر كان بحوزة أمه التي أصرت على حجبه عنه، حتى بعد رحيلها، لئلا يتسبب في

غلاف الرواية

احداث فضيحة غير متوقعة. ولعل حال الاضطراب هذه تجعل شوكو عاجزاً عن وضع حد فاصل بين ذكرياته وتخيلاته وأحلامه، فهو لا يعرف أين تبدأ الحقيقة وأين يبدأ الحلم، ويجهل الدور الذي يؤديه الذنب في طمس الذكريات. وقد حاول (شوكو) اكتشاف السبب الذي دفع والده إلى الإبحار بقاربه في النهر وسط الفيضان الجارف الذي كان يهدد القرية كلها بالغرق، وفشل في اكتشاف السبب. ويبرز هنا سر آخر هو سر (مخطط) الثورة الذي تردد على مسامعه، ويهدف إلى شن هجوم على الإمبراطور (ميكادو).

أما المفاجئ في هذه الرواية القائمة على لعبة السرد داخل السرد، والمسكونة بمسائل الفن وقضايا الأمل والموت، فهو استعانة الروائي بأسماء غريبة داخل السياق السردي، مثل الشاعر (تي. إس. إليوت) والموسيقار (بيتهوفن) والمفكر الفلسطيني (إدوارد سعيد) والباحث في الميثولوجيا (جيمس فريزر) صاحب موسوعة (الغصن الذهبي). أما شخصيات الرواية؛ فهم: شيكو، الشقيقة آسا، الوالدة والوالد. وقد نجح (أوي) في سبك أحداث الرواية ووقائعها وشخصياتها في سياق قائم على تقنية الرواية داخل الرواية.

غالباً ما يجري الكلام عن الأثر الذي تركه ابن أوي الذي ولد معاقاً في العام (١٩٦٣) في حياته وفي أدبه على السواء، وكان بمثابة الكابوس الذي تحقق فعلاً بعدما هجس به طويلاً متأثراً بالقنبلة الذرية، التي ضربت هيروشيما وشوهت البشر والحجر. وفي الرواية الطويلة (مسألة شخصية) والروايات القصيرة يتبدى أيضاً بوضوح موقف (أوي) من العصر الحديث وتبرز دعوته للعودة إلى الطبيعة الأولى، إلى (غرائب الغابة) كما يعبر، حيث يمكن للإنسان أن يتطهر من الشرور والآثام والتلوث الذي أصابه.


هنري ميلر


ميشيما


دوستويفسكي

وإذا عانى (أوي) مثل جيله الذي يسمى (الجيل الضائع)، جيل ما بعد الحرب الثانية، الكثير من ويلات هيروشيما وآثارها، ومن نتائج الهزيمة اليابانية التي أعلنها الإمبراطور بنفسه غداة انتصار الحلفاء في الحرب العالمية الثانية، فهو عرف معاناة أخرى وخاصة جداً تجسدت في الإعاقة التي أصابت وليده وحلت عليه كاللعنة القدرية. وظل طيف ابنه المعاق يطارده منذ أن ولد، وربما قبل أن يولد وحتى بدايات خريف عمر الأب. وكان الطفل المعاق بمثابة الامتحان العسير الذي لم يستطع (أوي) أن يتجاوزه فاستسلم لليأس موقناً كل اليقين أنه هو نفسه واحد من (المعاقين) والمشوهين. لكن الابن الذي يحضر في أكثر من رواية، بات أقرب إلى الرمز الذي يشي بالإنسان الحديث وشايته بالحضارة الحديثة واليابان الحديثة أيضاً، اليابان التي فقدت ماضيها وأصالتها ولم تعد تلك الأرض الأزلية كما تخيلها ميشيما الروائي الياباني الذي قضى انتحاراً. ولم يكن من المستغرب أن يصحب أدب (أوي) بالجنون والهذيان والشر والموت

الروائي الياباني (ميشيما) صنفه في طليعة الأدب الياباني المعاصر وقارنه بهنري ميلر ودوستويفسكي

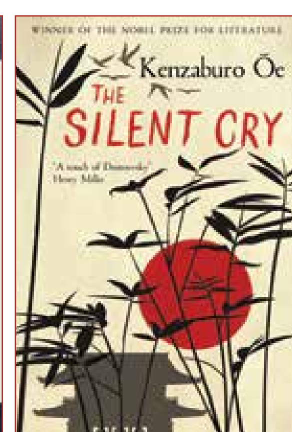
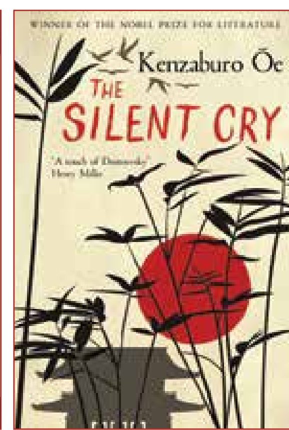
أسلوبه لا يخلو من التعقيد وتقاطع الشخصيات داخل عالمه الرحب

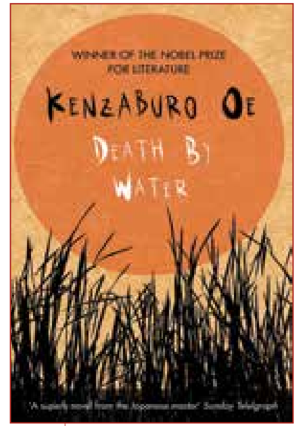
كنزابورو أوي

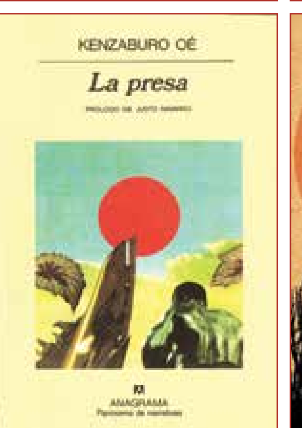
واليأس، وأن تمعن شخصياته في مواقفها السلبية من الحياة والعالم والتاريخ والعائلة وسائر القيم التي شهد الكاتب موتها. هكذا يتوارى كنزابورو أوي في روايته الأخيرة خلف قناع بطله السلبي، ويعمد إلى سرد قصته الشخصية (قصة ابنه المعاق)، ولكن عبر توهمه ظروفاً مختلفة وشخصيات مختلفة وواقعاً مختلفاً. غير أنه يجعل من الطفل المعاق ركيزة للأحداث وللشخصيات التي يبتدعها، ومنها تلك التي تلبّسها هو بنفسه ليفعل عبرها أو ليحقق من خلالها ما لم يستطع أن يحققه من أفعال شنيعة وشرور. إنها سيرة ذاتية، ولكن مبعثرة وناقصة، بل مختلقة ومتخيلة تهيمن عليها الغريزة لا العقل، والكابوس لا الحلم.

لم يقصر (أوي) شخصية الابن المعاق على رواية دون سواها، بل استحضره في روايات أخرى؛ ومن أبرزها تلك الرواية القصيرة (علمنا أن نتجاوز جنوننا)، لكن (أوي) يختلق هنا بطلاً مختلفاً تماماً ويختار له كنية لا اسماً، فهو (البدين) المتأرجح بين والد مجنون وولد معاق، أي بين ماضٍ سلبي وحاضر (أو مستقبل) لا يقل سلبية عنه. و(البدين) يذكرنا بطل رواية (الموت غرقاً) فهو بدوره كاتب يشرع في كتابة سيرة والده، انطلاقاً من بيان أمه. وكان والده أمضى أيامه الأخيرة وحيداً منقطعاً إلى نفسه، صامتاً ومتأملاً. والأم التي اتهمت الوالد بالجنون، حين استغربت عزلته وصمته، لن تلبث أن تتهم ابنها (البدين) بالجنون أيضاً، رافضة تسليمه ما تخفي من مخطوطات ومذكرات. وهذا ما يعيد إلى الذاكرة قضية الصندوق الأسود الذي تخفيه الأم في رواية (الموت غرقاً) عن ابنها لئلا يكتشف الفضيحة.

لا شك أن (أوي) في نسجه ذاك الجو الطفولي القاتم والسوداوي، الذي يحتله الابن المعاق، في معظم رواياته، إنما هو يعمد إلى استعادة جزء من طفولته القاسية والمقفرة في قريته النائية لمواجهة الآثار، التي تركتها في سريرته غربته المدينية وقسوة المجتمع الحديث، والهزائم والخيبات الكثيرة التي مُني بها. ويعترف هو شخصياً بالصدمة التي أحس بها في طوكيو إذ يقول: (حينما استقررت في طوكيو شعرت بأنني انحرفت عن حياتي الحقيقية، وبأنني صرت مجنوناً. وما برحت أشعر حتى اليوم بأنني انفصلت عن بيئتي الحقيقية، وبأنني صرت الحقيقة، ولست أكتب إلا لأتحرر من ذاك الشعور). ولم تغب طفولة (أوي) عن أدبه ولا الطبيعة الأولى التي نشأ فيها ولا الغابات ولا الأشجار. فهو يروي في نص قصير عنوانه (الجزاء) على لسان فتى؛ مغامرة البحث عن بقايا العظام في إحدى المحرقات في وادي القرية. وفي نص آخر (يوم يكفكف دمعي بنفسه) يعمد الراوي الخاضع لعلاج في أحد المستشفيات إلى إحياء صور من ماضيه تتعلق تحديداً بالمرحلة التي سبقت الهزيمة، هزيمة الحرب العالمية الثانية. وكان آنذاك صحب أباه (المجنون) في رحلة خطرة في قلب المعارك.. هكذا تحتل صورة الأب والابن المعاق ومأساة هيروشيما عالم (أوي) الروائي، ويمثل هذا الثلاثي نقطة ارتكاز ينطلق السرد منها ليعود إليها.

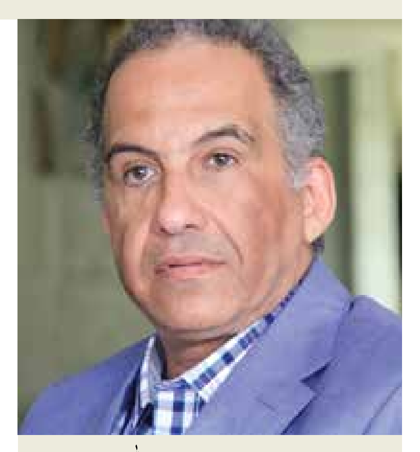




من أغلفة كتبه

من يقرأ (كنزابورو أوي) بالعربية يشعر بأن القراءة تظل على قدر من النقصان. فما أصعب أن ينتقل النص من لغة إلى لغة فإلى لغة، أي من اليابانية فالإنجليزية أو الفرنسية فإلى العربية. ويجب الاعتراف بأن ترجمات (أوي) حاولت أن تكون أمينة كل الأمانة على الأصل الذي هو مترجم بدوره. لكن ثمة تعابير وتراكيب تفوت المترجمين بوضوح. والسبب يرجع إلى خصوصية اللغة اليابانية أولاً، وإلى غياب النص الأصلي ثانياً. ولكن تظل قراءة أوي (الفائز بجائزة نوبل) فرصة سانحة أمام القراء العرب الذين لا يجيدون سوى لغتهم الأم، وتتيح أمامهم مجال التعرف إلى هذا الكاتب الفريد، الذي صنفه مواطنه الروائي (ميشيما) في طليعة الأدب الياباني المعاصر، وقارنه الروائي الأمريكي هنري ميلر بالكاتب الروسي دوستويفسكي.

نزعته السردية تجمع بين التقليدية والتجريب الحداثي ممزوجاً بالبعد الذاتي الفلسفي الياباني



مصطفى عبدالله

محمد آيت ميهوب
نموذجاً لبراعة المترجم

سمعت بهذا الكتاب «الرومنطيقي» من مترجمه البارز الدكتور محمد آيت ميهوب، قبل سنوات من صدوره في مجلد ضخم عن (معهد تونس للترجمة)، وقد حرصت على اقتنائه في زيارتي الأخيرة للعاصمة التونسية، من منطلق إدراكي لأهمية الجهد الذي بذله (ميهوب) كي يهدي قراء العربية ترجمة يندر لغيره أن يجود بها. ولأنني ظللت أتابع مراحل ترجمة هذا الكتاب، منذ كان مشروعاً يستعد مترجمه لخوض غماره، متحمساً سعيداً بهذه التجربة الترجمية الجديدة، التي انتظرها طويلاً منذ كان شاباً، حين أتيحت له فرصة قراءة كتاب (الإنسان الرومنطيقي) في لغته الفرنسية الأصلية لصاحبه الفيلسوف الفرنسي ذي الأصول الألمانية (جورج غوسدورف)، فقرر أن تكون ترجمته مشروع حياته.

لذلك كنت كلما التقيته أسأله عن مدى تقدّمه في الترجمة، فيخبرني بأنه مازال يعيش غمار التجربة وما يحف بها من معاناة ومتعة في الوقت نفسه..

وبين يدي الآن كتاب أنيق الإخراج، ضخم الحجم؛ إذ تنيف صفحاته على ستمئة صفحة، أمضى المترجم والروائي والناقد محمد آيت ميهوب أربع سنوات في الاشتغال على ترجمته، ثم أردفها بسنتين أخريين، عكف فيهما على مراجعته وتدقيق الترجمة، وإثرائها بهوامش لا تكاد تخلو منها صفحة واحدة، وفيها قدّم لقارئه معلومات غزيرة من قبيل تفسير المفاهيم، وشرح غوامض الأفكار، والتعريف بأعلام الأدب والفكر والفلسفة والعلم، الذين يحيل عليهم المؤلف، فكانت هذه الهوامش بمثابة مرافقة سلسة، وصحبة مستديمة بين المترجم وقرائه تجعل رحلتهم في منعطفات الكتاب وشعابه المتعرجة، رحلة سهلة مريحة برغم دسامة موضوعه، ومتانة أركانه، وطول فصوله، وكثرة تفرعاته، وامتدادها في مجالات فلسفية وأنثروبولوجية وأدبية وحضارية وعلمية متداخلة متشابكة.

ومما جعل قراءة هذه الترجمة أمراً ممتعاً، ما تميزت به من دقة وحصافة ولغة عربية سليمة ترتقي إلى مصاف الإبداع، فينسى القارئ في مقاطع طويلة، تجلّ عن الحصر، أنه بصدد قراءة كتاب مترجم فعلاً. ويقول المترجم في مقدمته البديعة لهذه الترجمة: (هذا كتاب في الأدب، وأكثر من الأدب. وهو كتاب في الفلسفة، وأكثر من الفلسفة).

إنّه جماع اختصاصات عديدة متنوّعة، وملتقى مشاغل فكريّة وإيبستيمولوجيّة وتاريخيّة وحضاريّة وميتافيزيقيّة وعلميّة شتّى، يصل بينها التعريف بالإنسان الرومنطيقيّ، وبناء معالم كيانه في مختلف أبعاده.

وذلك ما جعل مدار الكتاب على تقديم الأنثروبولوجيا الفلسفيّة الرومنطيقيّة، التي تعيد توطين الإنسانيّ في الأرض والعالم، وتصالح الأنا باللاوعي والميتافيزيقا، وكلّ أشكال الخروج عن الوعي الواضح التي قمعها عصر التنوير وطاردها، وصولاً إلى إقصاء الأنا ذاته وتحويله إلى قالب تجريديّ خاوٍ من المعنى.

ولعل هذا الكلام هو بالفعل أفضل تعريف لهذا الكتاب المرجعي، الذي احتل منذ صدوره لأول مرة سنة (١٩٨٤) مركز الصدارة في النقد الغربي.

إنه كتاب فيه من صفاء الأدب وشفافيته وأريحيته، ما فيه من صرامة الفلسفة ودقتها وجفافها.

والملاحظ، كما يذكر أغلب دارسي كتابات (جورج غوسدروف)، أن هذه المنهجية في الكتابة هي المميز لمسيرة الفيلسوف والمفكر والأديب الفرنسي، إذ لا حدود صارمة تفصل عنده بين الأدب والفلسفة، وفي المؤلفات التي وضعها كلها، وهي تجاوز مئة وخمسين كتاباً، زاوج فيها بين الفلسفة والأدب والتفكر العقلي والتعبير الصوري الاستعاري فتحار أحياناً ولا تدري.. أأنت تقرأ لفيلسوف يدرّس الفلسفة في السوربون وكندا وأمريكا؟ أم لشاعر ضل طريقه إلى الأدب؟

ولعل تلك هي مزيّة هذه الترجمة التي يقدمها (ميهوب) أداة منهجية ونظرية وتحليلية تسعف الباحثين العرب المختصين في الدراسات الرومنطيقية.

يقول المترجم: (ولعلّ في تعدّد مؤلّفات غوسدورف في الرومنطيقيّة واتصال أحدها بالآخر تأكيداً لأهميّة الرومنطيقيّة، ومحوريّة تأثيرها في مسار الفكر الغربيّ من جهة، وبرهاناً من جهة أخرى على إلمام المؤلّف بكلّ دقائق المعرفة الرومنطيقيّة، فحقّ اعتباره أبرز المختصّين الفرنسيّين في الرومنطيقيّة، والرومنطيقيّة الألمانيّة على وجه التحديد).

وعلى هذا النحو، باتت كتبه الخمسة ولاسيّما (الإنسان الرومنطيقيّ)، مرجعاً أساسياً لا غنى عنه في دراسة الرومنطيقيّة. ونحسب أنّ ترجمته أخيراً إلى العربيّة، قد جاءت لتسدّ حاجة أساسيّة لمن يروم دراسة الرومنطيقيّة العربيّة، وتلزمه ضوابطُ البحث الأكاديميّ، أن يعود إلى الأصول الرومنطيقيّة الأولى، ويتعرّف إلى المهاد الفلسفيّ والفكري الذي رافق نشأة الرومنطيقيّة وأحاط بظهورها البكر.

فما حدث في الأدب العربي، أن التعرف إلى الرومنطيقية الغربية قد انحصر في المرجعيات الأدبية الفرنسية والإنجليزية فحسب، وأهملت إهمالاً شنيعاً المرجعية الأولى الأصلية، وهي المرجعية الفلسفية الألمانية!

وهذا ما يقدمه كتاب (الإنسان الرومنطيقي)؛ فهو يعود إلى المهاد الفلسفي، الذي ولدت فيه الرومنطيقية في نهاية القرن الثامن عشر، على أيدي فلاسفة ألمان شبان مؤسسي تيار (العاصفة والاندفاع) مع (الأخوين شليجل)، و(نوفاليس)، و(جان باول).

وقد كان لإهمال النقاد والباحثين العرب المرجعيةَ الفلسفية، مكتفين بالنصوص الرومنطيقية الأدبية في فرنسا وإنجلترا، تأثير سيئ جعل المفاهيم الرومنطيقية عندنا سطحية ومغلوطة في كثير من الأحيان. وهذا ما يتبينه المرء حين يقرأ هذه الترجمة، ويكتشف العمق الفكري المهول، الذي يكمن خلف كثير من المسلمات، التي يتداولها النقاد، دون الوعي بخلفياتها الفلسفية والأنثروبولوجية البعيدة جداً في الزمن، وذلك من قبيل مفهوم الفردانية، ومبدأ الانصهار بين الإنسان والطبيعة، ومعيار الانتصار للعاطفة ضد العقل.

ليس هذا وحسب، بل إنّ جورج غوسدورف أثبت ببراعة واقتدار عجيبين، أنّ ظهور الرومنطيقية لم يكن منفصلاً عن تطور المعرفة العلمية؛ فقد كان مزامناً لها، ويمكن القول إن الرومنطيقية جزء أساسي في تطور العلم الغربي.

فمن أبرز الفصول التي شدت انتباهي في هذا الكتاب، وتمتعت بقراءتها؛ الفصل الخامس من الجزء الثاني والموسوم بـ(الطب الرومنطيقي)، فقد كان هذا الفصل مجالاً اختبر فيه المؤلف نظريته عن تأثير الرومنطيقية في الفكر الغربي عامة:

لقد كانت الحركة الرومنطيقية، قوة اندفاع بالإنسان إلى عوالم الابتكار والإبداع، بعيداً عن التنميط واختزال ملكات الإنسان في العقلانية الجافة، التي هيمنت على الكلاسيكية الغربية.

وهذا هو السبب الذي يجعل الإنسان الرومنطيقي لايزال حياً إلى اليوم برغم أن المذهب الرومنطيقي في الأدب والفن قد (مات) منذ أواسط القرن التاسع عشر، كما يقول مؤرخو الأدب. لكن جورج غوسدورف يخصص الخاتمة الرائعة لهذا الكتاب، والتي أبلى (ميهوب) أحسن البلاء في إلباسها حلة عربية جميلة، لرفض فكرة موت الإنسان الرومنطيقي، وإثبات أنه مازال يعيش بيننا يتجلى في صور وهيئات متعددة.

وبالرغم من أنّ هذه الترجمة قد تأخرت بعض الشيء، فإنها مع ذلك قد جاءت في الوقت المناسب في لحظة أدبية ونقدية عربية، تشهد عودةً إلى التأمل في الإرث الرومنطيقي عربياً وغربياً، وهذا ما يتجلى في ازدياد الاهتمام النقدي والأكاديمي بالرومنطيقية في الأدب العربي، وحاجة الباحثين العرب إلى تعميق معارفهم الفكرية والفلسفية بهذا المذهب الأدبي، الذي أثّر في المدارس الأدبية والفنية كافة في القرن العشرين.

والمأمول أن تسد ترجمة محمد آيت ميهوب هذا الفراغ الكبير في ثقافتنا العربية، وتصحح المقولات النقدية التبسيطية، التي سادت النقد العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

عكف د. محمد آيت ميهوب أكثر من خمس سنوات في الاشتغال على ترجمة الكتاب ومراجعته وتدقيقه

تمتاز ترجمته للكتاب بالدقة والحصافة من خلال لغة عربية ترقى إلى مصاف الإبداع

أصبح الكتاب مرجعاً أساسياً لا غنى عنه في دراسته الرومنطيقية التي انحصرت في الآداب الفرنسية والإنجليزية



أوراق مثقف مصري

علاء الديب

شعاع نور أدبي

كان الأديب الراحل علاء الديب، يمتلك قدرة فريدة على تقديم المواهب وتشجيع المبدعين، وطالما فعل هذا مع الكثير من الكتاب والأدباء، الذين أصبحوا من أصحاب الأسماء المميزة على الساحة، وكان هو سبب ثقتهم بمواهبهم، وانطلاقهم إلى عالم الكتابة الرحب على حد تعبير تلاميذه ومحبيه. بقي الديب إلى آخر لحظة في حياته يتحدى المرض بالقراءة والكتابة، وترك أعمالاً روائية وصحافية كانت من الكتابة الرائعة التي تتعلم منها الأجيال.

ناجي العتريس

ولد علاء الدين حب الله الديب في القاهرة في (٤ فبراير عام ١٩٣٩). وكان شقيقه الأكبر الروائي والناقد بدر الديب (١٩٢٦-٢٠٠٥) هو الذي أسهم في تكوينه الثقافي وفتح أمامه عالماً كبيراً من المعرفة. تخرج الديب في كلية الحقوق بجامعة القاهرة عام (١٩٦٠). وبدأ حياته الأدبية كاتباً للقصة القصيرة، حيث صدرت مجموعته الأولى (القاهرة عام ١٩٦٤)، وتلتها (صباح الجمعة ١٩٧٠)، ثم (المسافر الأبدي ١٩٩٩).

عمل الديب في مؤسسة (روز اليوسف) الصحافية، وبشّر منذ وقت مبكر بأدباء شبان، صاروا من رموز جيل الستينيات، من خلال بابه الأسبوعي (عصير الكتب) في مجلة (صباح الخير)، والذي يعد واحداً من أهم وأشهر الأبواب في الصحافة الثقافية، ويقول الديب عن هذه التجربة: (منذ سنوات بعيدة أمارس اختيار الكتب للقارئ، وكلما مرت السنون زاد الأمر صعوبة، وأدركت مدى أهمية هذا الاختيار والمسؤولية الواقعة خلفه، يجعلني أحدق عن قرب في حال الكتابة والكتاب، وظروف القارئ وحاجته إلى الكلمات القليلة التي أكتبها.. لا أمارس النقد بمعناه التقليدي أو الأكاديمي، إنه اختيار، ومحاولة تذوق مشترك بيني وبين القارئ، أي أنه في الأصل محاولة للبحث عن سياق، وكلمة سياق أدبي كلمة أظنها تحتاج إلى توضيح، السياق الأدبي الذي أقصده، هو بناء وهمي شامخ يشترك في إقامته صانع الأدب ومتلقيه، يخرج منه المدعي والمقلد وصانع التجارب، ومحاولات الإبهار، كما تخرج منه الشلل المنتفعة والنقد المتعالي الذي لا يقدم، بل يُقلد ويُحِّير).

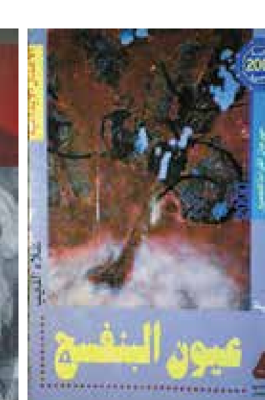
كان (عصير الكتب) ولايزال، يراه كثيرون سجلاً وفلاشات ضوء، على مئات الكتب والروايات والمجموعات القصصية خلال بضعة عقود. ونتمنى أن يوفق الله القائمين على الثقافة في مصر في تجميع هذه الكتابات ووضعها في سِفر كبير تتعلم منه الأجيال الجديدة. كما ترجم الديب أعمالاً أدبية وسياسية عديدة منها: مسرحية (لعبة النهاية) لصموئيل بيكيت (١٩٦١)، و(عزيزي هنري كيسنجر ١٩٧٦) للفرنسية دانيل أونيلو، و(امرأة في الثلاثين) مختارات من قصص هنري ميلر (١٩٨٠).

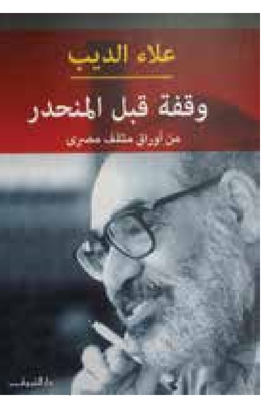
وكان (المسافر الأبدي) -كما كان يحب أن يصف نفسه دائماً- مؤمناً تمام الإيمان بأن الأدب، يمكن أن يسرب شعاع نور للمحبطين والمتعبين، ولذلك قدم للمكتبة العربية خمس روايات ماتعة، هي: (أطفال بلا دموع) و(قمر على المستنقع) و(عيون البنفسج) و(أيام وردية) و(زهر الليمون)

والتي قال عنها الناقد الكبير الراحل محمود أمين العالم: (على كثرة الروايات الجيدة التي عالجت نفس أزمة الرواية، فإن زهر الليمون تعد إضافة حقيقية للرواية العربية عامة سواء ببنيتها الفنية، أو بما تعبر عنه تعبيراً عميقاً من خبرة إنسانية حية صادقة).

قام الديب بإعداد حوار (المومياء) باللغة العربية الفصحى في عام (١٩٦٥)، وهذا الفيلم كتب قصته باللغة الفرنسية المخرج الكبير الراحل شادي عبدالسلام. وخصصت مجلة (القاهرة) في فبراير (١٩٩٦) عدداً عن الفيلم ومخرجه ونشرت حوار الفيلم وكان رئيس تحريرها آنذاك الناقد المصري غالي شكري، ولايزال فيلم (المومياء) الذي أخرجه عبدالسلام عام (١٩٦٩) يأتي في صدارة الأفلام في استفتاءات النقاد لأفضل (١٠٠) فيلم عربي.

كتب الديب جانباً من سيرته الذاتية بعنوان (وقفة قبل المنحدر.. من أوراق مثقف مصري ١٩٥٢-١٩٨٢)، التي يراها بعض النقاد من أكثر السير الذاتية عذوبة وصدقاً. وقال هو عنها في مقدمتها: (هذه أوراق حقيقية، دم طازج ينزف كجرح جديد. كتابتها كانت بديلاً للانتحار). حظي الديب باحترام أغلب الأجيال الأدبية السابقة واللاحقة، ونال جائزة الدولة التقديرية في الآداب في مصر عام (٢٠٠١).



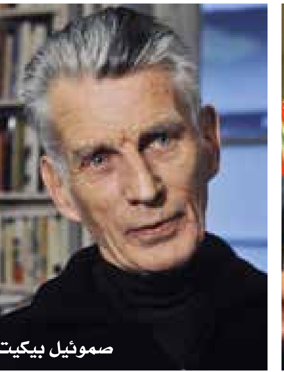
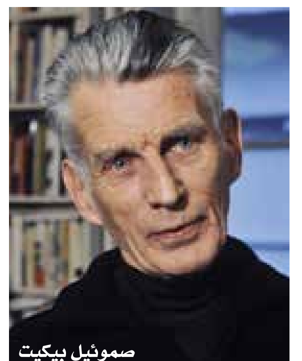


من مؤلفاته

وكتب عنه الكاتب بلال فضل عقب وفاته حيث رحل في (١٨ فبراير ٢٠١٦) تاركاً وراءه سيرة أدبية وحياتية حافلة بالعطاء واحترام الذات قائلاً: (عاش علاء الديب عمره كله لا ينتظر شيئاً من أحد، لم يتكئ على حكومة أو تنظيم أو جمهور، اكتفى بالقلم سنداً، وبالسؤال طريقاً، وبعدم الرضى الكامل عما يكتب في رحلته السيزيفية نحو البحث عن كتابة أفضل. لم أر أحداً يحب بلاده حباً راقياً عاصفاً أفلاطونياً ومن طرف واحد، كما رأيت علاء الديب وهو يحب مصر، وعندما تعرض لمحنة مرض عاصفة قبل سنوات، لم أشاهده للحظة ساخطاً أو شاكياً أو متباكياً على أحواله، تحمل الأزمة برجولة وعبرها في صمت جليل، ولم يتخذ مما حدث ذريعة لصب جام غضبه على البلد والعيشة والناس، وحتى عندما كنت أتطوع أنا وغيري للتعبير عن غضبنا، كان يُخرج الحديث فوراً من إطاره الشخصي إلى الحديث عن مصر وأحوالها ومستقبلها).

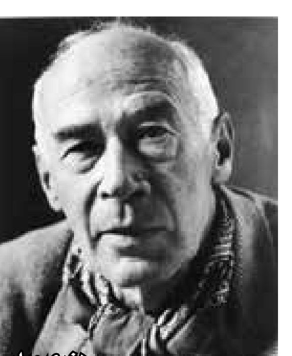
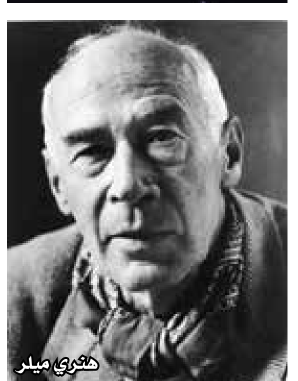
وأضاف فضل: (تشرفت بمعرفة العم علاء الديب، في لحظة فارقة من حياتي التي لم تكن وقتها تسر الصديق ولا تغيظ العدو، فتغيرت بفضله حياتي وانقلبت رأساً على عقب). وكتب عنه الكاتب الصحافي والروائي حمدي عبدالرحيم: (ما أسعد من عثر على مفاتيح كتابات علاء الديب، قسماً سترتوي روحه من ينبوع الفن المصفى، حيث لا ذرة من ادعاء أو زيف أو كذب أو سطحية.. أنت مع علاء الديب في حضرة الفن المحض، الذي هو سياحة الصوفي).

محمود أمين العالم

صموئيل بيكيت

شادي عبدالسلام

هنري ميلر

أسهم من خلال برنامجه (عصير الكتب) في تقديم المواهب وتشجيع المبدعين

إلى جانب عمله الإعلامي كتب الرواية وترجم العديد من الأعمال الأدبية





د. بشير غريب

الأدب النسوي..
من منظور الثقافة الشعبية

لايزال الأدب النسوي (مصطلحاً ومفهوماً) محل نقاش وجدال بين الباحثين في أدبنا ونقدنا المعاصرين، وقد يضطرب المهتمّ في حصر رؤى النقّاد الذين تضاربوا في هذا المجال بين إثباته وإنكاره، فمنهم من اعتبره أدباً خاصاً تختلف فيه كتابة المرأة عن الرجل، انطلاقاً من الاختلاف البيولوجي والطبيعي بين تركيبة المرأة وتركيبة الرجل، وبالتالي فتعبيرهما بالضرورة مختلف.. وآخر ينكر ذلك، انطلاقاً من نسبة هذا المصطلح لدعوات التحرّر التي أطلقتها الحركات النسوية أو النسائية، والتي نشأت في أوروبا بداية القرن المنصرم، وما هذا المصطلح سوى انعكاس لهذا التوجه الأيديولوجي، في حين ينطلق آخر من شعرية النص الأدبي وخصائصه الفنية التي يثبت فيها استحالة التفريق بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، فالنص الأدبي يمثل حالة إبداع إنسانية، تشترك فيها المرأة والرجل، ولا يمكن أن نعرف صاحب نص أدبي إن كان رجلاً أو امرأة، والأمثلة في هذا الباب عديدة، كقصائد نزار قبّاني على لسان المرأة، وكتابات أحلام مستغانمي وغادة السمّان على لسان الرجل، وكثيرٌ لا يدري أن الروائي يسمينة خضرة رجل ويلتبس عليه اسمه الفني النسوي، وقد ينحو ناقد آخر منحىً مغايراً، إذ يجد مبرراً لمصطلح الأدب النسوي من زاوية التقسيمات السياقية، التي تراعى فيها البيئة غير اللغوية في النص الأدبي، كأدب البحر وأدب الصحراء وأدب السجون وأدب الرحلة.. إلخ.

إن واقع المرأة وأثره في الأدب يبدو واضحاً من المتأمل لهذا التدافع بين الإثبات والإنكار، إذ يجد أنّ مستوى القراءة فيه لم يتعدّ نسق النص وجنس صاحبه، وقد غابت في هذا وذاك البيئة الاجتماعية التي يحيا النص في كنفها ويصطبغ بخصوصياتها المختلفة. وإذا سلّمنا بضرورة الاختلاف بين الرجل والمرأة، فالأجدر أن نبحث في مواطن الاختلاف الاجتماعية أولاً، وانعكاسها على النص الأدبي. وعليه؛ فاختلاف واقع المرأة الاجتماعي الخاص ينتج بالضرورة أدباً مختلفاً عما يكتبه الرجل بالنظر لواقعه، ولم يتحقق هذا بشكل واضح في الأدب الرسمي باعتبار الاهتمامات الحياتية ومواردها الثقافية مشتركة بين الرجل والمرأة، وقد شاركت المرأة المعاصرة الرجل اهتماماته وواقعه بشكل كبير، في حين لو حفرنا في مأثوراتنا الشعبية، لوجدنا الأمر مختلفاً، وأنّ الواقع الاجتماعي فرض الانفصال شبه التام بين حياة المرأة وحياة الرجل، ومنه كان التعبير الفني من طرفيهما مختلفين عن بعضهما بعضاً، فثقافة المجتمعات (الذكورية) أسست لإقصاء المرأة عن واقع الرجل الذكر وإبعادها عن الواجهة الاجتماعية، والتركيز على الرجل المَرْكز، ومنه جاء التعبير الفنّي العام معبّراً عن سلطة الرجل وهيمنة ثقافته الذكورية، وما المرأة في هذا النسق الثقافي سوى تابعة..

في ظل هذه الثقافة الذكورية السائدة في المجتمعات الشفاهية، نشأت فنون على هامش ملاحم الرجل، تعبّر فيها المرأة الخاضعة عن ذاتها وواقعها الاجتماعي الضيق ومحيطها

> **لو حفرنا في مأثوراتنا الشعبية لوجدنا أن الواقع الاجتماعي فرض الفصل بين حياة الرجل والمرأة**

المغلق بأسلوبها البسيط وبثقافتها النسوية الخاصة، والتي أثبتت فيها تميّزها واختلافها عن أسلوب الرجل التعبيري شكلاً ومضموناً، سيما أن لكل فنّ شعبي طقسه الأدائي الخاص، وكل تعبير ناجم من الرجل والمرأة له ممارساته وأداؤه الخاص في المحيطين (محيط المرأة والرجل). وقد أحصينا في المغرب العربي عدّة نماذج من الفنون التعبيرية الشعبية للمرأة المختلفة تماماً عن الرجل فيه، والتي تدخل في مجال الأدب الشعبي.

لذا توجد نماذج من الأدب النسوي في التراث الشعبي:

الأرجوزة النسوية: هي قصيدة شعبية وليدة ألحان بدائية مرتجلة، تنظمها المرأة بأسلوب بسيط وإيقاع خفيف وبمقاطع قصيرة، نسبت اصطلاحاً إلى الرجز، باعتباره أبسط نماذج الشعر، وهو (حمار) الشعراء كما يقال، وقد أفرد لها الباحث الجزائري د.أحمد زغب كتاباً خاصاً (الأرجوزة النسوية، من تبعية المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات في المجتمع البطرياركي) بيّن فيه أقسامها وأبرز موضوعاتها المختلفة تماماً عن موضوعات الرجل في مجتمعها الذكوري، منها: أراجيز الهدهدة والمهد- أراجيز المنسج- أراجيز الختان- أراجيز العرس- التعاويذ السحرية- وهذا النموذج بارز جداً في إقليم وادي سوف الجزائري وصحراء تونس والشمال الغربي لليبيا.

البوقالة: عرف هذا الفن في العاصمة الجزائرية وطرابلس الليبية وضواحيها، والبوقالة اشتقت من البوقال، وهو إناء ذو شكل متناسق مصنوع من الطين يملأ بالماء أو الحليب، يؤتى به في الجلسات النسوية الخاصة ليلعب به لعبة الفال (الفأل) أو البوقالة، وهي مشهورة في الأوساط النسوية في الجزائر، ويتم من خلال هذا الطقس ترديد مقاطع موزونة بطريقة خاصة يكون فحواها عادة استشراف عودة غائب أو حبيب أو تطلع لفرج آتٍ أو زواج قريب.. إلخ. لذا؛ فالبوقالة هي اسم للعبة نسوية وللتعبير الشفهي أثناءها. وكل هذا طقس نسوي بحت يتمّ في سهرات النساء الرمضانية عادة أو في الاحتفالات المختلفة حيث تلتقي النسوة مع بعضهن بعضاً ويروّحن عن أنفسهن بطريقتهنّ الخاصة، ولم يحصل في ثقافة مجتمعهن أن أعدّها الرجال أو مارسوها.

الترميد: هي قصائد غنائية شعبية ناتجة عن ألحان خاصة وطريقة أداء خاصة، والترميد عرف في جنوبي الجزائر بمناطق ورقلة وغرداية والبيض وضواحيها، وهي وليدة نغمات تؤدّى في شكل رقصات نسوية خاصة في الأفراح، ولا يمكن للرجل- اجتماعياً- أداؤها لاقتصار هذا الفن على المرأة، وتؤدّى بشكل جماعي عادة تقسّم فيها حلقة الرقص إلى مجموعتين، هذه القصائد لها وزنها وقوافيها وأجزاؤها الخاصة والمختلفة تماماً عن نظام القصيدة الرجالية في تلك المناطق.

التبراع: هو تغزّل المرأة بالرجل بأبيات رمزية، وقد اشتهر هذا الفن في المجتمعات الحسّانية، وهي قبائل منتشرة في منطقة تندوف الجزائرية والجنوب المغربي والصحراء الغربية وموريتانيا، وهو فنّ شعري مميّز بطريقته الخاصة في النظم، فهو مركب من مقطعين: الأول قصير، والثاني طويل، ويؤدى في الحلقات النسوية فقط بطريقة غنائية، وفيه تختزل البرّاعة (ناظمة التبراع) أشواقها واحتراقاتها لفراق حبيبها وترسل له عبرها رسالة مقتضبة ورمزية.

(ياكْ ما يقدر ينعاف؟
لخضار في عزّ الجفاف).
و(الوَجْهْ حْمومَة
والقَلْبْ خْبَرْ بِيه انْتُومَا).

فن ألاون: لا يختلف هذا الفن عن فن البوقالة، إلاّ من حيث التباسه بطابع الحكمة عادة وبطابع الأحاجي والألغاز في أحيان أخرى.. كما يختلف بلغة نظمه الأمازيغية، وقد اشتهر هذا الفن عند القبائل الأمازيغية في الجزائر والمغرب، خاصة عند بني ميزاب، وهو كذلك طقس نسوي بحت وغير متاح للرجل أن ينظمه لأنه مرتبط بممارسته النسوية الخاصة.

لم يعد الأدب الشعبي بمعزل تام عن واجهة النقد الأدبي، ولم يعد ثمّة داعٍ لتغييب هذا المجال لما أثبته من خصوصياته الأدبية وتميّزه الجمالي، الذي فاق في الكثير من أشكاله جمالية الأدب الرسمي. وفي خضم الجدل القائم حول وجود الأدب النسوي، يمكن أن ندعو المهتم بهذا المجال إلى مقاربة نموذج أوضح من تراثنا الشعبي، وقد يبدّد الأدب الشعبي النسوي هذا قلق المرتاب بين آراء النقّاد المختلفة في هذا الموضوع.

النص الأدبي يمثل حالة إبداع إنسانية تشترك فيها المرأة والرجل

إن واقع المرأة في الأدب يبدو واضحاً من المتأمل لهذا التدافع بين الإثبات والإنكار

الأرجوزة النسوية والبوقالة والترميد والتبراع وألاون من نماذج الأدب النسوي في التراث الشعبي

يتكئ على فيض الموروثات الشعبية

محمد صالح البحر: النسيان لا يليق بالمبدع الحقيقي


محمد الحمامصي

تبدو تأثيرات الحضارة الفرعونية بكامل تجلياتها وإنجازاتها، حضارةً وفناً وعمارة، واضحة على البنى السردية والتقنية والمعالجة العميقة في أعمال الروائي والقاص محمد صالح البحر، حيث تتكئ رؤاه وأفكاره ومعالجاته لقضايا الواقع الاجتماعي، على فيض الأساطير والموروثات الشعبية والعادات والتقاليد الاجتماعية، التي يزخر بها صعيد مصر بشكل خاص، ويستخدم لغة وصوراً شاعرية مركبة داخل سياقه السردي المتوهج.

وقد اختار محمد صالح البحر الإقامة جنوبي مصر، وتحديداً محافظة قنا حيث ولد ونشأ، على الرغم من إغراءات العاصمة القاهرة التي نشرت أعماله (حقيبة الرسول) و(موت وردة) و(قسوة الآلهة) (مسافة ١/٢) وتابعته واحتفت به نقدياً. وفي هذا الحوار نتعرف إلى رؤاه وأفكاره وسياق تجربته.

- بدايات الكتابة عند المبدع تشبه فترة الطفولة عند الإنسان، فكيف كانتا عندك، وما الذي بقي منهما؟

– ربما أكون من المحظوظين الذين امتلأتْ فترة تكوينهم بهدايا إلهية كثيرة، مهدتْ الطريق وأنارتها باتجاه الوعي، تمثلتْ في مدرسين أكفاء كانوا يُغدقون عليّ من العلم والمعرفة بلا حساب، ومكتبات مدرسية مثلتْ منابر للضوء، ليس بكتبها فقط، بل وبالمسؤولين عنها، وأخيراً تمثلتْ

في إخوتي الكبار، الذين عرفوا قيمة الثقافة والمعرفة إلى جوار التعليم، فأنشؤوا في بيتنا مكتبة شكلتْ زاداً حقيقياً برغم صغرها، ومثلها بدتْ طريق الإبداع مبشرة، وسط كوكبة من المثقفين السابقين وأصدقاء الجيل، حتى تفرقتْ السبل، وتضخمتْ العراقيل، لكنني كنت أعرف أن وعورة الطريق هي مبتغى العاشق الحقيقي.

كل هذه الهدايا الإلهية، مثلت غواية أسطورية بإمكانية تكوين كائن مغاير بين أقرانه وفي زمنه، تمثل حلمه الوحيد أن يصير كاتباً مثل الذين امتلأ عقله بأفكارهم وأحلامهم وصورهم، دون أن يعرف إلى أين يمكن لهذه الطريق أن تؤدي به.

- تبدو أصيلاً في محراب الرواية، فهل تجذبك الحكايات الطويلة؟ أم هو التكوين النفسي للمبدع؟

– أعتقد أنني روائي في أساس تكويني النفسي، أعشق الحكايات الطويلة المتداخلة، واللعب بالزمن وتشكيل الأماكن، والشخصيات المركبة والرؤى العميقة الشاملة التي تدور في فلكها، لكنني مثل كثير من الساردين، بدأت بالقصة القصيرة حتى اكتملتْ الأدوات وتعمقتْ التجربة، كما أن للبدايات أثرها البالغ كما اتفقنا، تمثلتْ أولاً في الألغاز، تلك القصص المشوقة والمحفزة في ذات الوقت، بعدها أتت السينما كمعشوقة أبدية لا تكف عن بث الصور المتلاحقة داخلي، ثم توالت الروايات الأدبية منذ المراهقة، كل هذه المراحل ليست سوى سيول متدفقة من الحكايات الطويلة التي امتدت منذ الطفولة، طرق مذهلة للسرد، نبع لا ينضب للأبنية الفنية، وكهف موغل في العمق من الدراما، كلما اكتشفت أغواره ازددت عطشاً، نعم هو التكوين النفسي والوجداني للمبدع حيث يجد روحه، وأراني روائي الروح، والدراما جسدي، هكذا بلا مفرٍّ أو حيلة.

- الإرث الحضاري والثقافي لجنوبي مصر ثري، وممتلئ بالأساطير والبطولات والواقع الممتد في الزمن، كيف أثر ذلك في تجربتك؟

– الجنوب أكثر ثراءً مما يُعتقد به، ويحتاج إلى العشرات من المبدعين لسبر أغواره، واستخراج الإبداع الكامن في كل ذرة تراب من أرضه، وكل خلية في كائناته الحية، ذلك الموروث الضخم من التاريخ والحكايات والتحولات الاجتماعية، تلك الجغرافيا الممتدة على جانبيّ النهر، وفوق الزروع وخلف الجبال، تهبنا القدرة على التأمل والرصد وإدراك التفاصيل، نحن في علاقة دائمة مع الكون بكل علاقاته الاحتمالية الممكنة، يأسرني ذلك تماماً، يهبني التطلع الدائم لعدم الوقوف عند طُرق التناول المعهودة للاستخدامات الفنية المعهودة، ويملؤني بإحساس مكتمل بأهمية إبداع أسطورتي الخاصة وتجسيدها، أسطورة تهدف إلى خلخلة الأنساق الثقافية القائمة وزحزحة بنيتها المتهالكة، لحساب أنساق ثقافية ومعرفية جديدة ومغايرة، تؤمن بوجود الإنسان وحريته وحقه، كما تؤمن بوحدة الوجود بكل كائناته وأزليته واحتمالات علاقاته المتشابكة، هذا هو المشروع الذي أعمل جاهداً للوقوف على أماكن صلبة للإمساك به، ربما تجلت بعض ملامحه في بعض أعمالي الروائية، لكن الكثير منه لايزال مخبأ في قاع بحر لم تتلاطم أمواجه بعد.

- تبدو مصراً على البقاء بمدينة (قنا) في صعيد مصر، ألم تجذبك أضواء العاصمة أبداً؟

– أنا هنا أمتلك الوقت الكافي للقراءة والكتابة والتعلم، وهناك دائماً ذلك الوقت غير المحدود للتأمل والرصد واختزان الأشياء، الطبيعة هنا عبر تنوع جغرافيتها وامتداداتها اللامتناهية، كنوز لم يتم سبر أغوارها بعد، الناس ليسوا مجرد صور تتحرك أمامك، بل أجناس متباينة في تعددها وتقاطعاتها، وتاريخ يمشي على الأرض، لو بدأتُ الطريق مرة أخرى فسأظل متمسكاً بمكاني، فبقائي هنا لم يكن قلة حيلة، بل اختياراً درسته بعناية في بداية الطريق وآمنت به، لقد سألت نفسي يوماً: ماذا تريد أن تكون؟ وكانت إجابتي صادقة، أريد أن أكون أديباً حقيقياً ومغايراً



مشهد من مدينة قنا



من مؤلفاته

الواقع المعيش الآن بحاجة إلى الأسطورة لتفسيره وفهمه

حلمي منذ صغري أن أصبح كاتباً مثل الذين امتلأ عقلي بأفكارهم وكتاباتهم وصورهم

قدر استطاعتي، ومهما كلفني ذلك من جهد، أو حال بيني وبين الكثير مما يفرح الآخرون به، وسواء أعطاني شيئاً أو حرمني من كل الأشياء، فسأتحمل نتيجته بطيب خاطر، لقد علمت أن تحققي يكمن في فِعل الكتابة فرضيت به، لذلك لا أحزن لشيء فاتني أو سيفوتني في المستقبل، لأنني لم أنظر إليه من الأساس، والآن عندما أنظر إلى اختياري هذا، وأنظر إلى تجارب المهاجرين، أشعر بقدر كبير من الرضى عن نفسي، وأعي جيداً نظرة الحزن التي تتأرجح هناك وتخشى السقوط على طرقات المدينة، أعرف أسبابها، ومن أين تأتي.

- **من دوران الفكرة في العقل، وصولاً إلى دوران الأوراق في ماكينة الطباعة، كيف تولد الرواية عندك؟**

– ثمة بذرة ما تتشكل في اللاوعي، إما بفعل التراكمات المخزونة، أو بفعل مؤثر خارجي آني مهما بدا واهناً، وبينما أظل أعمي عينيّ عنها تظل تكبر، حتى تتضخم وتنبت لها ذراعان وقدمان، فتقفز إلى منطقة الوعي، هنا أستدعي صبر ذلك الصياد الماهر وأظل كامناً على الشاطئ، حتى تتجسد تفاصيلها كاملة، وتأتي لتفرض وجودها بكل قوة، الكتابة حمل ثقيل لا تكل الروح عن الهروب من ألمه المفرط، والكتابة التي لا تفرض نفسها على المبدع لا تقدر على فرض وجودها في الواقع، مهما ارتدتْ من زخرف، أو زَفَّتها أبواق العالم.

- **هل تُشكل الأسطورة الباب الكبير الذي ترى ذاتك والعالم من خلاله؟ أم أن للواقع والتاريخ والأيديولوجيا نصيبهم من الرؤية؟**

– سيظل للأسطورة دوماً بريقها الخاص، ستبقى نبعاً لا ينضب استخدامه ولا الارتواء منه، يُسرب المبدعون من خلالها رؤاهم وإسقاطاتهم، ويُعمقون بها إبداعاتهم فنياً وفكرياً، ويدعمونها بعنصر التشويق الذي يهب المتعة والجذب ويزيد من قوة تأثير العمل الأدبي، وستظل الأسطورة تفعل ذلك بأكثر مما تصنعه الفانتازيا والفلسفة والتاريخ والواقعية، يساعدها عمق وجودها وانتشارها الواسع في الزمان والمكان، وهذا الكم اللامتناهي من الأساطير التي يملكها العالم، كما أن الواقع الآني لمعظم شعوب العالم بحاجة دائمة إلى الأسطورة لتفسيره وفهمه، أو التكيف معه وتجاوزه في بعض الأحايين، تجاوز ماديته المفرطة وجموده غير المبرر.



محمد صالح البحر

- **كيف ترى الرواية العربية الآن؟**

– أراها درباً من اللهاث المتواصل، ذلك الشارع الذي يُفضي إلى كنز مفقود، وبالرغم من ذلك فقد صار مكتظاً بالغرباء، فقط لأن بريقه لمع في أذهانهم وأعينهم الفقيرة، هكذا تاه السكان الأصليون، وهكذا صار الكنز مفقوداً وغريباً، أضف الى ذلك أن الرواية العربية في مجملها تقليد أعمى للرواية الغربية، وأخيراً انتقل السطو ليأتي على كل جيد يبدو في الأفق المحلي، لا تكاد تظهر رواية جيدة حتى تجد العشرات من مثيلاتها قد ملأت الأفق، الكل يجري خلف الجوائز وإثبات الوجود والشهرة والمال والمناصب والعلاقات، ولا أحد يجري خلف الكنز المفقود كي يتوه في حقيقته الأبدية الخالدة.

> أعشق الحكايات المتداخلة وأهوى اللعب بالزمن وتشكيل الأماكن وابتكار الشخصيات المركبة

- **وبالنسبة إلى النقد الأدبي؟**

– يكفي أننا إلى الآن بلا نظرية نقدية تعبر عنا، وكل ما يُكتب يأتي في إطار التحليل والتطبيق، ناهيك عن الانطباعية الصحافية التي أهدرتْ ما تبقى من دماء، وكأنها كائن أسطوري لمصاص دماء لا يشبع.

> أحاول جاهداً أن أكون أديباً حقيقياً ومغايراً قدر استطاعتي

- **ما الذي يحلم به محمد صالح البحر؟ ولم يتحقق بعد؟**

– مهما علا صخبه وقيمته، يبدو المبدع صفحة تُطوى بمجرد أن يموت، ولا أعرف هل النسيان يليق بنا كمبدعين، أم أننا لا نحترم موتانا بالقدر الكافي؟! لكن ما أعرفه أنني أريد ألا أتوقف عن منح الحياة لكتابتي حتى تتوقف الحياة بداخلي، وأن أصير ذلك الكاتب الذي كلما قرأه واحد من الناس، أينما كان وحيثما كان، يعرف أنني كنت هنا من قبل، كنت أكتب عنه، وأن تظل كتابتي تساعده حتى يُفلح في العثور على ذاته.


فولكلور وتراث سوداني

فن . وتر . ريشة

- ليلى نصير.. تسكنها تلقائية الروح
- محمد صبحي من الرموز التي أثرت المسرح العربي
- فرانك فيديكند رفض التوافق مع الكلاسيكية والواقعية
- فيلم (الإيرلندي) منافسة رائعة في الأداء التمثيلي

تجربة فنية قدمت (الصحن) بقيمة جمالية

(كائنات المخيال)

معرض تجاوز المألوف



لم يتخلّ الإنسان منذ أكثر من سبعة آلاف سنة قبل الميلاد عن الطبخ، فهو الجزء العضوي في حياته، في الرخاء والحروب، بل اجترح كل شعب مأكولاته الخاصة حسب تاريخ الذوقية، التي تسود هذا الشعب أو ذاك..... جاء معرض (كائنات المخيال) الذي استضافه المتحف الوطني الأردني، بالتعاون مع مؤسسة كندة للفن العربي المعاصر، ليقدم خيالاً جديداً للصحن، الصحن أو القصعة، التي رافقت الإنسان منذ أن وجد على هذه البسيطة.

محمد العامري

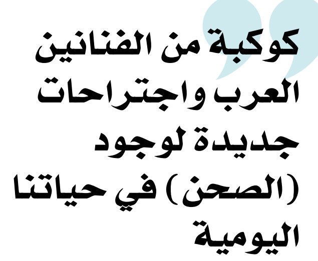
إذ وصف المؤرخ وعالم الاجتماع العراقي علي الوردي علاقة الإنسان بالطبخ بقوله (يعطون أهمية كبيرة للطبخ وتقديم الطعام، فهم مثلاً يقدسون قدور الطبخ، ولا يفارقونها حتى في أوقات الحرب ويدافعون عنها دفاعاً مستميتاً)، فكان الصحن بكل أشكاله البدائية وتطورها إلى يومنا هذا مدار اهتمام الإنسان في جل مراحل حياته، جاءت فكرة المعرض لإخراجه من اعتيادية عرفناها في حياتنا كإناء يوضع فيه الطعام، ففي هذا المعرض، وبمشاركة عربية واسعة تعتمد على اجتراحات جديدة لوجود الصحن في حياتنا اليومية... المعرض الذي شارك فيه كل من: بشار الحروب وضياء العزاوي ودينا حدادين ودلير شاكر وفهد النعيمة وفاطمة لوتا وغسان غائب وحازم الزعبي، وهشام بن احود وجهاد العامري وخالد خريس وكريم رسن ومحمود العبيدي ومهنا الدرة ومحمد العامري ومحمد الشمري ومحمد المرابطي ومحمد العنزاوي ومحمد عبلة، ونزار يحيى وعلا حجازي ورياض نعمة وسالم الدباغ وسيروان باران وصدام الجميلي وسماح شحادة وشنيار عبدالله، وتيسير بركات ووجدان ووليد رشيد وعادل السيوي وعلي طالب وعلي جبار وعمار داود، حيث يقدم صورة عن دعم المؤسسات الفنية للفنانين العرب، ما يدعم قدرة مهمة على تطوير التجربة العربية، إلى جانب خلق المناخ الجماعي لفنانين متباعدين، وايجاد مساحة مهمة من الحوار الجمالي والثقافي، على رغم ما يربطهم من نزعة إبداعية فردية.



تزامن هذا الحوار مع مسعى لمؤسسة كندة، حين دعت مجموعة من الفنانين العرب، للإقامة والعمل في مراكش، ليحقق نجاحاً مهماً للتجربة وقناعة بتوسيع نشاطها والمضي في تجربتها الثانية، فدعت مجموعة من الفنانين العرب، وجلهم من الرسامين لإنتاج أربعة أعمال لكل واحد منهم، وإعطاء الفنان الحرية الكاملة للتعامل مع خياله، عبر مادة الخزف والتزجيج والنحت في مفاهيم الصحن نفسه، الورشة التي استقبلها محترف الفنان دلير سعد شكر، ومعه الفنان السيراميكي وليد رشيد في عمان، كانت مداراً للسؤال الفني والتقريب بين الفنانين، خلال أوقات مختلفة على مدار أكثر من أربعة أشهر، فنرى تلك الحوارات وقد طرحت هموماً كبيرة فيما يخص الفن العربي. لقد أتاحت هذه التجربة المتفردة للفنان أن يشحذ خياله للتعامل مع مادة جديدة عليه، شكل مجوف ومستدير، طين وتزجيج



وتقنيات عمل عليها المشاركون مأخوذين بدهشة النتائج التي أغرتهم في المضي في مثل هذه المغامرات، فكان المحترف مناخاً عربياً شمولياً، فقد حضر الوطن العربي في بقعة واحدة، بقعة في جبل عمان يمارسون اقتراحاتهم الخيالية على شكل الصحن، وإضافة مواد جديدة إلى الخزف، حيث تحولت الصحون إلى قصائد جمالية وبصرية مبتعدة عن صورة الصحن التي عرفناها. وتأتي أهمية التجربة التي أنتجت أفكاراً متنوعة ومفاجئة عبر توثيق لحظات العمل والحوارات، والتي شكلت مادة لفيلم يعكس أحلام الفنان العربي،



كوكبة من الفنانين العرب واجتراحات جديدة لوجود (الصحن) في حياتنا اليومية

عزز المعرض قيمة العمل من خلال الورشات الفنية المشتركة وإيجاد تحديات فنية في الشكل والتقنية





من الأعمال المشاركة

الذي يبحث عن فرصة مريحة للإبداع. فقد عزز الناتج النهائي لهذه التجربة قيمة العمل في الورشات الفنية المشتركة، وخلق مناخاً تخلله الكثير من التحديات الفنية من حيث الشكل والتقنية على حد سواء، ما أوجد تنوعاً في الأعمال، واختلاف الرؤية الفنية المشفوعة بالجدية الواضحة لكل واحد من الفنانين، تلك التخيلات والتصورات التي أخرجت وظيفة الصحن الاعتيادية إلى وظيفة جمالية خالصة، تثير في المشاهد أسئلة كبيرة حول تحولات الصحن الذي يعرفه، فقد تخلى عن صفاته الأولى ليدخل تاريخاً جديداً من صفات الجمال، لما يحتويه من تكوينات وأسلوبيات متنوعة، فلم يعد صحناً نفعياً لطعام ما، بل انتقل إلى قيمة فنية وجمالية مختلفة تماماً، صفات يصعب تحديد مداها وخيالاتها.

هذا المعرض أتاح للفنانين مناخات جديدة، عبر الانتقال من اللوحة المسندية إلى فضاء السيراميك والأشكال المجوفة، بعيداً عن متطلبات الرسم والتلوين، ما أعطى متعة مهمة وخيالاً مجازفاً للمشاركين، حيث أثار الصحن عبر التاريخ تخيلات لا تنتهي عبر الشكل والتقنية، فهناك الصحن المعدني، والصحن المصنوع من الخشب والعظام، والحجر، والطين المشوي، وصولاً إلى طبيعة الرسومات التي كانت على جسد الصحن، والتي تعكس معتقدات وطبيعة الشعوب في العالم، ففي هذه التجربة قام الفنان المعروف ضياء العزاوي، بنقل طبيعة ألوانه وتكويناته الشرقية إلى مادة جديدة، عبر تقطيعات لونية صريحة ومشتقة، لم يتخلّ عن صياغاته التي نعرفها، وهذا الأمر يقودنا إلى تمكن الفنان من صفاته الفنية المتحققة، وكذلك محمود العبيدي


وظيفة جمالية




من الفنانين المشاركين

وجهاد العامري، بينما ذهب وليد رشيد إلى تحويرات نحتية للصحن عبر إضافات ناتئة على جسد الصحن، بينما آخرون ذهبوا إلى معالجة موضوعة الجوع البشري، عبر وضع تكوين نحتي لقطعة من اللحم أو تكوينات لها علاقة بالتهجير مثلما فعل غسان غائب، الذي نحت صرة في منتصف الصحن، صرة تذكرنا بالهجرات القسرية، وهي علامة على ما تعانيه الشعوب المهجرة كالفلسطينيين، بينما ذهب الشمري إلى عمل تركيبي في صحونه، وسيروان باران تعامل مع الصحن بصورة مركبة، مع المحافظة على طبيعة أشكاله الإنسانية المهزومة، بينما ذهب بعض الفنانين إلى الجملة الحروفية، عبر تشكيلات مختلفة أعطت طبيعة عربية للصحن، وكذلك نجد الفنان عادل السيوي، الذي حبّر الصحن بوجوهه المعتادة، وقد أتاح الخيال المفتوح للفنانين الخروج عن حدود الصحن، من خلال إضافات جعلت منه مادة جمالية مثيرة، فيما يخص صورة الصحن في الذاكرة.

تجربة مثيرة أخرجت الصحن من صفاته المعتادة ليقدم لنا مادة جمالية مثيرة.

حوار فني مثمر وجريء وجديد يمنح المبدع حريته في التعامل مع مفاهيم (الصحن)

مناخات جديدة من خلال الانتقال من اللوحة المسندية إلى فضاء السيراميك والأشكال المجوفة

مقاربات

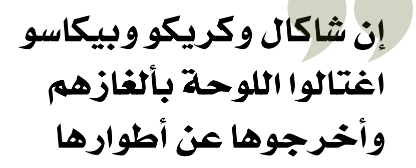
الإيهام والتشكيل

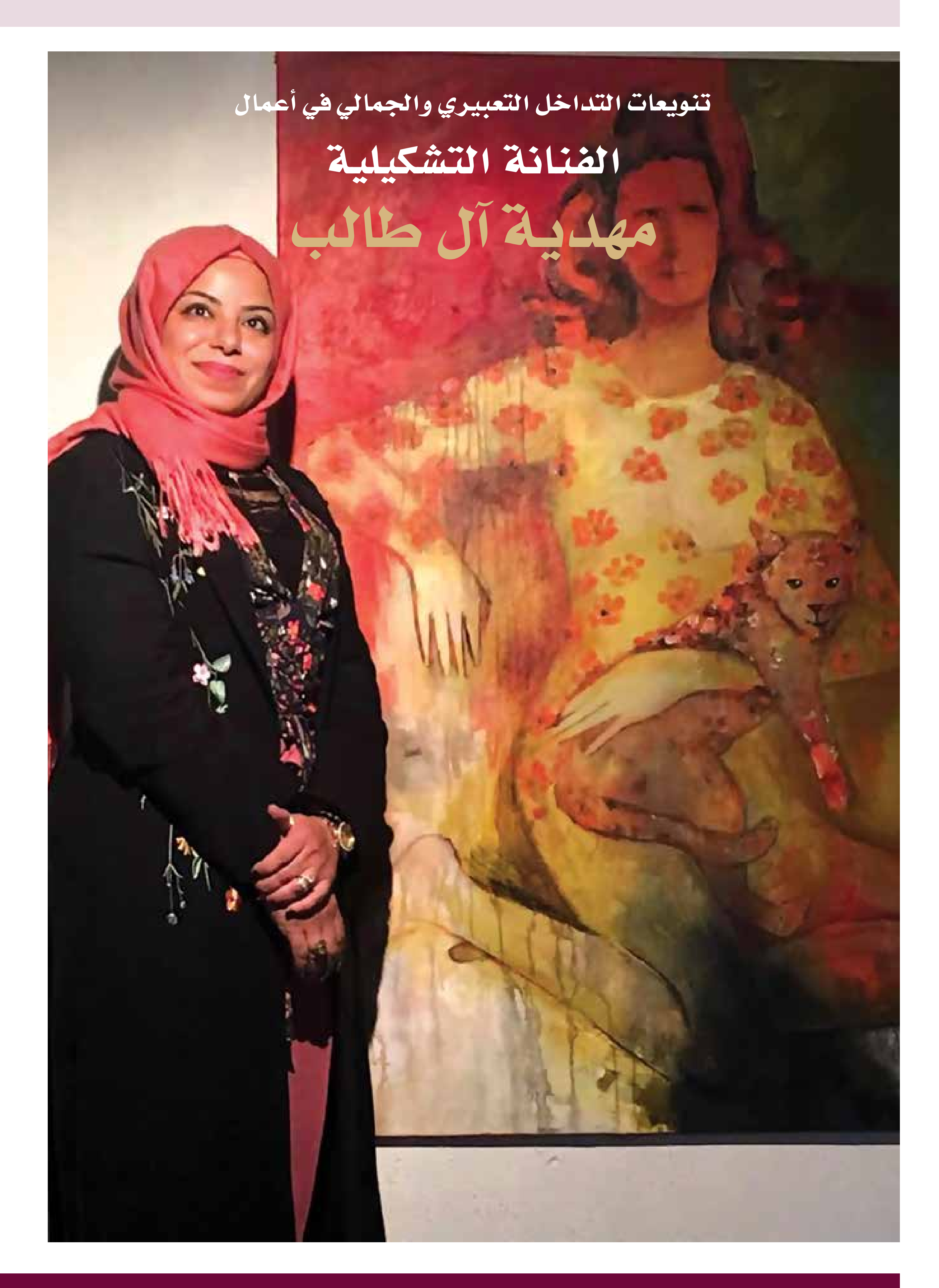

نجوى المغربي

مع حزمة مبالغة من الانحدارات والإيماءات والعصبية العبثية في تركيب الحدث، لم يعد رأس (دالي) مراقباً شغلته المشاغبة بعدما خانت الصورة هدفه المباشر، وتأبط جنون التعبير مع رفيقه (بروتون) الذي رآه في وسط غريب وبرؤية أخرى، جسدتها أنصبة الطيور التذكارية عند (أرنست) والمرأة ذات المئة رأس، وبلا شك يعتبر (ماكس أرنست) جذر أعمال دالي ذائعة الصيت، خاصة بعد تفرد (كيركو) في دماغ طفل وبحوث وابتكارات (تانجي) وانضمام أدوات مختلفة لعرض اللوحات كالتصوير وخلافه، وموديلات ساهمت في ثراء الفراغ داخل العروض المسرحية والمواد الفيلمية، وبنفس الوقت انطلق (جاكوميتي) فصار النحت مع ثلاثتهم، أما المتلقي فكان لديه سيل جارف من الحساسية الفنية وفك ترميز أوضاع كانت ظاهرة، وأصبحت خرافية ومكتظة بالتجليات، وحين ألصق (ماسون) الآلات الميكانيكية بالجسد للحصول على تون ونغمة بدأت الاستعلائية والاستعراضية في المفاهيم وظهور دلائل تراهن على نسف الداخل في اللوحة، والانكفاء على الذات إلى حد البارانويا، وكان لا بد للنقد من الرقي لملامستها، فكما فككت السريالية الحرف المصور بعيداً عن جمود الواقعية إلى عوالم فخمة من الجمال والحلم والرمز، عملت على ولادة بدون وعي لفنون أخرى، جاءت لتقلدها في الأنشطة الفكرية الحرة، وملء الفراغات النفسية واللا منطقية، فكانت سينوجرافيا التصميمات التشكيلية هي من أزاحت الغث ولونت الضوء في النص الشعري المسرحي والنفسي السينمائي، وعرضت المادة الفيلمية المخصصة بمباشرة وبلا مراوغة للتمسرح السريالي في نصوص الحياة، وهو الأمر المعتبر ساداً الفجوة بين الواقع والخيال، فعادت مرسومة ابن الإنسان لتخلق نوعاً من التوتر قبل قراءتها عند المتلقي؛ الأمر الذي يثير ثقافات أسطورية وتحفيزاً لرؤى أخرى من عوالم اللا وعي الإنساني، تزامنت معه رموز الميثولوجيا في البربر، وهي على الصعيد الموازي إعادة لتشكيل الأنا في الكتابة كما عند (مالارميه). لا يوصف اعتماد مروجي الإيهام السريالي على ألوان فقيرة ومحددة إلا بمزيد من العظمة والإبداع وقوة القبض على الفكرة والداخل واللا شعور، وهو ما وقف فيه إيف تانجي ضد نفسه فكان سعيداً بالفوز والانفراد واللا مثيل في مجموعة الطبيعة. كيمياء لتجديد التجارب الحسية المنقولة إلى مسطح الرسم تارة لتجديد سينوجرافي العمارة ولالتحام أضداد (كارينجتون وأورانجا) لإثبات أنهما (الأضداد) في تواصل غامض مع الحياة في الكيمياء والهندسة التناغمية فقط عليك أن تدخل إلى داخلك لتراه، ثم تتلو مع (ديلفو) جزءاً من قراءة مشاهدة بين قبعات وهياكل مورقة بأجسادها، وبلا شك فالبصيرة الثالثة عليها ألا تغادرك وعليك الحرص على عدم انفلاتها منك، عبر (دوشامب) وترسيان حالات الجمود العقلي وبدأ بعرض الجاهز غير المألوف من الفن، وكان برأيهما أن ولادة الحركة تحتاج إلى نوع من اضطراب قد يصنف بأنه عبث، حتى كان بعثاً ومنهجاً ونقلاً لإمكانيات زمانية ومكانية إلى مصائر أخرى في اللوحة، مع ضوابط قد تبدو غير معقولة وجديدة على العين القارئة، وهي السلطة التي تصرف بها (ميرو وكيلي وأرنست ودالي وماجريت) حين أطلق الإنسان كقطعة أثاث ورعت الإوزات خلف اليابس وظهرت الثانويات المشاهدة يجري خلفها الفنان ويلهث المتلقي.

ولا نبالغ إذا قلنا إننا صرنا نلتقط اللا شعور الذي قصدة بروتون، أجواء حالمة من الهذيان وبراعة تنفيذ اللون الذي لا ينفذ عند الرواد إلا بمواءمة مع الحجم والشكل، ونعومة الحدث كبرتقالية شخوص (دالي) في الصحراء بعد تحطم قاربهم، أما محاولة صدمة العقل ودرجات الهذيان من حيث الصوت أو الشكل، فلم تنفذ إلا لتتواضع النفس الظاهرة ولترى أن على يمينها توجد كرات أرضية أخرى، وهو ما سكب فيه (دالي) نرجسيته في مولد رجل ومستنقع المياه الراكدة كبقعة غير صالحة، يحولها إلى كل ما في العالم من سطوع وغرائبية وهذيان، هو تفكيك بكل قصد للأبنية الفنية الراكدة السابقة، اعتماداً على تغريب، خضعت من قبل كل عينة منه للبحث، من جهة المجتمع والفنان والمتلقي والناقد الفاحص، فكيف هي علاقة الشاشة السينمائية والخشبة المسرحية بـ(أرنست) ليست سوى منحوتة وضعت في اللا شيء ففعّلت امتلاء الفراغ الفكري بخامات نفس العرض بحرية أندريه وغرائبية (دالي) وإخلاص مغامرة (ماكس أرنست وماسون).

وكما أرّقت السريالية رواد التحليل النفسي، فإن إيهاماتها عبثت بالرائي ورفعته إلى درجات عالية في اتجاه التثقيف، للتأهل للحلم والبحث واستعداد المناورة البصرية، ومعاونة بقية الحواس المشاركة مع مدن الريادة وصالات العرض، وبهاء الإمساك بتنوع اللون وغناه ومساحاته وتدرجة، والجرأة عليه ولعبة اختلافه من مدينة إلى أخرى، خاصة في أعقاب انتهاء الحرب. يجب أن نأخذ بعين الاعتبار اتجاهاً متوازياً صاعداً ونازلاً بين دادا والسريالية، فحين تتراص الجثث في الخنادق تتشابك الأيدي في الصحاري وقلب المدن، وفي عباءات اللون الزاهي المفرح، فلا شيء يدعيه (ماجريت وفرات) سوى الحظوة بالحياة، على الرغم من الرسم على نفس الورقة، مع استدعاء اللا وعي لاستخدام وتفسير اللفظ، بما يناسب تضمينات إحياء الباطن، بعض المهتمين وبعض الدراسات، قالوا إن (شاكال وكريكو وبيكاسو) قتلوا اللوحة بألغازهم وأخرجوها عن أطوارها، ما اضطر بعض المعلقين إلى وضع مربعات صغيرة مهندسة، بديلاً عن الكلمات والحروف، لأنهم لا يعرفون بماذا يعلقون، إلا أن هذه الموصوفة بالفوضى في الرسم بتنسيق مشترك ثروة وكنز استخرجه الفريق، الذي قرر أن يهب الفن خيالاً جديداً في مطر أفاق المتلقي على ما يشبه العبث الساخر، كبعض الوقت الذي قضاه في الحياة (أرنست) بعض الحقائق لا شك أن (كوش) أنطقها داخل سفينته حين انشق صدره وعند سفر اللوحة عبر الزمن، هكذا جسدها (دالي) في عينه العظمى المحتوية على الجبل وامرأة الجمجمة وأجمل ما في عشائه الأخير، وصولاً إلى آلية (ماسون) الحلم والرمز والتناقض ورقابة على رسم غير متوقع لأفكار جميع معاكسي الرؤية والمنطق وتحديات الكل في قرى ليكر وميسا وماتا وتانكي.

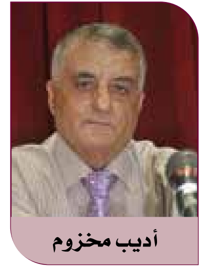

إن شاكال وكريكو وبيكاسو اغتالوا اللوحة بألغازهم وأخرجوها عن أطوارها



تنويعات التداخل التعبيري والجمالي في أعمال

الفنانة التشكيلية

مهدية آل طالب


أديب مخزوم

تظهر في لوحات الفنانة التشكيلية السعودية مهدية آل طالب، تنويعات التداخل التعبيري والجمالي، بين وجه المرأة، وغيره من العناصر الزخرفية والحروفية، وهنا تتجلى حركة الإشارات التراثية، في العودة إلى منابع الحضارات القديمة لصوغ الرؤى التشكيلية الجديدة. فالبحث عن مناخات مختصرة لتكاوين الأشكال الإنسانية والعناصر الأخرى، شكل في لوحات مهدية هواجس لاختبار الإيقاعات التشكيلية المتداولة في الفن الحديث، والقائمة على إلغاء الثرثرة التفصيلية، وإعطاء أهمية قصوى للإيقاع اللوني الموسيقي البصري، والإبقاء على جوهر الحركة العفوية، التي تجسد روح الشكل الواقعي والتعبيري.

خروج لوحاتها على الإطار المعروف في المربع أو المستطيل نحو المثلث

وأول ما يلفت الانتباه، خروج بعض لوحاتها على الإطار المعروف للوحة (مربع أو مستطيل) بحيث تبدو قريبة من المثلث القائم الزاوية، إلا أن الضلع المواجه للزاوية لم يكن مستقيماً، بل منحنياً، ولقد عرضت كل لوحتين وكأنهما ثنائية. وبرزت في لوحاتها ملامح العفوية ومظاهر الدمج في اللوحة الواحدة، بين العناصر الإنسانية والسنابل والزهور والأشكال الصامتة، والجرار والحصان والطيور والأسماك والتفاحة والقطة والفانوس والدراجة، والبنى الزخرفية والحروفية والشرائط الملونة وغيرها، ضمن صياغة تعبيرية خاصة، تبقى على اتصال بعناصر أو بإشارات الأشكال الواقعية، حيث توحي لوحاتها التعبيرية بأشكال من الواقع، برغم مظاهر التبسيط والاختزال وتداخلها مع العناصر الزخرفية والحروفية، فاللوحة في حالاتها المختلفة تتدرج ما بين اللمسة التعبيرية والرؤى الرمزية. وهكذا تختصر أشكالها من خلال التركيز على لمسات اللون المتتابعة، واعتماد تقنية تركيب طبقات اللون فوق بعضها بعضاً، وإظهار بؤر الضوء في جزء أو أكثر من اللوحة، في حين تبقى الأجزاء الأخرى خافتة، تساعد في إبراز (الكونتراست اللوني) والتنقل الإيقاعي البصري، بين المظلم والمضيء.

والبحث عن نسيج بصري حروفي وزخرفي، فتح بعض مقاطع لوحاتها على احتمالات تجريدية مستمدة من حضارتنا العربية، تستفيد من الحضارة العربية، في مظاهر استخدام الحروف كعناصر تشكيلية وجمالية، وبعيداً عن الدلالات الكتابية المقروءة، وتستفيد من الزخرفة الإسلامية، في مظاهر الانحياز نحو الزخرفة اللونية، التي تكسر نظام التناظر والمساحات الصافية المألوفة في الزخرفة التقليدية، بهدف الوصول التشكيل الزخرفي الحديث والمعاصر، وتداخل التشكيلات التراثية مع أشكال الواقع في اللوحة، يوصلنا في نهاية المطاف نحو صياغات فنية حديثة في احتمالاتها الرمزية والدلالية، التي تكشف في جوهرها عن هاجس التعبير عن الحركة الداخلية الانفعالية، بإيقاعات لونية صاخبة أحياناً (ضربات الفرشاة السريعة)، وهادئة أحياناً أخرى (المساحات اللونية الملطفة).

تعمد في أعمالها إلى دمج الوجه بالتشكيلات الحروفية والزخرفية

ولوحاتها الفنية الحديثة تقيم حواراً بين القديم والحديث، وبين الشرق والغرب، ونجد الرصانة في بعض التشكيلات الزخرفية الصارمة، برغم ما تبرزه من تحرر ألوانها


في مرسمها

من تلك السلطة الهندسية المعتمدة ضمن إطار اللوحة. وهي حين تعمل على تحويل الصورة الواقعية إلى رموز تشكيلية، تتجدد وتتغير من لوحة إلى أخرى، فإنها تعكس هواجس شاعرية وغنائية مرتبطة بجماليات اللوحة الحديثة والمعاصرة، وهذا يفتح الباب على مصراعيه أمام التحليل والاجتهاد والتأويل النقدي اللا محدود.

فهي تختصر الأشكال والعناصر، وفي بعض المقاطع لا تبقي منها، إلا إشاراتها المختصرة والمبسطة والعفوية الدالة عليها، وخاصة حين تجعلها متداخلة مع المساحات التجريدية، التي يتعزز وجودها في بعض مقاطع اللوحة أو في أجزاء من خلفياتها.

أما على الصعيد التشكيلي والتقني (الابتكار التكويني) تتعامل مع الألوان من خلال إبراز سماكاتها ودلالاتها الذاتية والانفعالية. وتثير لوحاتها (أحاديات وثنائيات وسداسيات) أكثر من قضية تشكيلية، وتطرح من جديد إمكانية التفاعل مع شعار التراث والمعاصرة، برؤى حديثة، تزاوج ما بين الأحلام الشرقية والعناصر المختلفة المستمدة من الواقع. وهي بذلك تفتح نصوص مساحات لوحاتها على احتمالات تعبيرية ورمزية وتجريدية.. والوجوه مثلاً، تتكرر عدة مرات في اللوحة الواحدة، بحيث نصبح أمام تشكيل بانورامي، يساهم في تحريك العناصر الزخرفية، بإضافات لونية عفوية تعكس هواجس التركيز على الإيهامات الرمزية، للوصول بالتأليف التشكيلي، إلى تداخلات تعبيرية ورمزية، تتفاعل مع الفراغ والزمن، وتعبر عن روح الفنون الحديثة والمعاصرة.

هكذا تسعى الفنانة السعودية مهدية آل طالب لإظهار الدمج الحيوي بين الداخل والخارج أو بين الواقع والتجريد (في المقاطع الزخرفية والحروفية)، على اعتبار أن الداخل فسحة للهواجس والرموز الذاتية، والخارج فسحة لإعادة توازن المنطق التشكيلي، المستمد من معالجة الأشكال الواقعية. فاللوحة عندما تستعرض إيقاعات الأشكال والألوان، من خلال الجنوح في أحيان كثيرة، نحو مظاهر دمج الشكل الواقعي (الوجه أو السنبلة أو السمكة وغيرها..) بمزيد من البنى التشكيلية الزخرفية، لإعطاء المدى التصويري إضاءات تشكيلية معاصرة، وبالتالي لبلورة المظاهر المميزة لإيقاعات وتدرجات اللون وتشعبات الخطوط والدلالات الروحية للرموز، وفي معالجة السنبلة حصراً تتصاعد الخطوط الخارجة منها، وتمتد وتتداخل وتتشابك بطريقة جديدة وخاصة بالفنانة وحدها.

هكذا تعمل لإظهار قدرتها على إيجاد إضافات جديدة، لمنطلقات الدمج ما بين التراكمات الثقافية، التي عالجت قضايا التعبير عن التراث بأشكال معاصرة، فالطرح التراثي مفتوح على نسيج احتمالات هذا الشغف اللا متناهي بمعالجة البنى الحضارية، التي تكشف عن علاقتها المتواصلة والمتجددة، برموز الأشكال البصرية القديمة، الزخرفية والأسطورية، بحيث تجعل أطر العوالم الخارجية (الواقعية) والهندسة (الحروفية والزخرفية) تظهر كإيقاعات لونية متحررة من الرزانة، ومن التناظر ومن الدقة الرياضية، وتبدو الحروف غير مقروءة، وتظهر لهدف تشكيلي أو جمالي، وهذا يعني أن لوحاتها تتحول من الهندسة الزخرفية، إلى الهندسة

تستفيد من الزخرفة الإسلامية في انحيازها إلى الزخرفة اللونية بهدف الوصول إلى الزخرفي المعاصر



تختصر الأشكال والعناصر مع الاحتفاظ بالدلالات


إيقاعات لونية متحررة

العفوية أو اللونية، التي تعكس رموز الأزمنة القديمة والحديثة والمعاصرة.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول، إن لوحاتها تراوح من الناحية البصرية ما بين التجريد الحروفي والزخرفي واللوني، والواقعية التعبيرية، وفي التجريد يتجلى الإيقاع الزخرفي العفوي أو التلقائي، المرتبط بتحولات وتداخلات وتحولات وتشابكات ثقافة فنون العصر.

وفي تشكيلاتها الحروفية نجدها تتعامل مع حركة الحروف، بحرفية تؤكد أنها خطاطة، تتقن وتجيد قواعد الخط العربي، في وقت تظهر فيه الدوائر المتتابعة في عناصرها الزخرفية، إلا أن هذا لا يحد من قدرتها على تجاوز الأنماط الهندسية، بهدف تحقيق الناحية الأسلوبية أو البصمة الخاصة، مع الإبقاء على روح الحرف والزخرفة فقط، ويزداد هذا الشعور كلما ذهبت بحروفها إلى حفر طبقات اللون، وكلما اتجهت بألوانها نحو التسميك وإبراز خشونتها، وتأكيد خطوات تفاعلها مع تقنيات وثقافة فنون العصر.

يذكر أن مهدية آل طالب، من مواليد القطيف شرقي المملكة العربية السعودية، وهي عضوة مؤسسة لبعض التجمعات الفنية والمنتديات الثقافية في القطيف، ولها تجارب بالألوان الزيتية والمائية والجرافيك (الشاشة الحريرية واللاينو) وفن النحت والخزف والسيراميك وفن الخط والزخرفة والتصوير الضوئي، ولديها معرض دائم في محترفها المدى (مهد الفنون) منذ عام (٢٠٠٦)، ولها مشاركات في الفن التشكيلي منذ عام (١٩٩٢).

وهي حائزة جائزة المستوى الأول في المعرض الخامس للفنانات التشكيليات بالرياض (٢٠١٠)، وجائزة اقتناء في معرض النحت الثاني بالرياض (٢٠١٠)، وجائزة اقتناء في مسابقة السفير الثالث (٢٠٠٩)، وجائزة المستوى الثاني في المعرض التشكيلي الأول لفنانات المنطقة الشرقية ببحيرة الحكير السياحية (١٩٩٨).


الفنانة التشكيلية مهدية آل طالب

تجيد قضايا التعبير عن التراث بأشكال معاصرة

لوحاتها الفنية الحديثة تقيم حواراً بين القديم والحديث وبين الشرق والغرب

لوحاتها تحكي وتنشد شعراً

ليلى نصير.. تسكنها تلقائية الروح

على حافة الذاكرة الرقيقة تقف، ترنو إلى غروب دام، والشمس التي كانت مدورة كقرص باندول، يكاد ذوبانها يوشك على نهايته، (ليلى نصير١٩٤١) الفنانة التشكيلية البديعة، ترسل تنهداتها في خريف العمر على شكل لوحات غير مكتملة، أكثر من (١٠) لوحات مُكتسٍ نصف بياضها بمخاتلة الألوان، تنتظر أن تمر هذه السيدة عليها وفي يدها سلامها، ريشة للرسم، تلقي بها السلام على تلك الصبية الصاخبة، ذات الشعر الأحمر؛ تلك الجالسة في صورة وهي تضحك، حتى إن صوت تلك الضحكة يخرج من سجن الكربون المقيت.


غيثاء رفعت

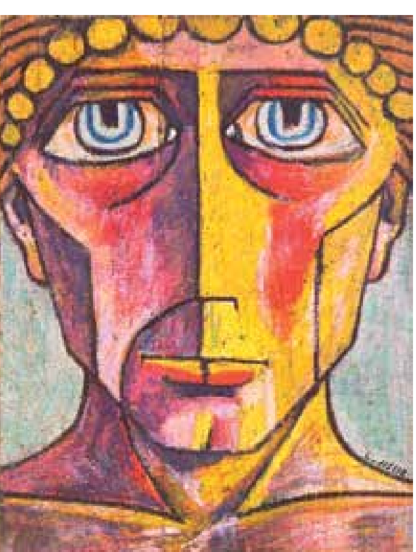
يعود شريط ذاكرتها للحظات، فتتوقف لتسمح لتلك الذكريات السعيدة بالتدفق أكثر، لكنه الزمن يترك ما يترك من رمال في القلوب، في مروره الخادع كوهم، تتلاشى تلك الذكرى عن فتاة تجلس في مقهى بحري في مدينة اللاذقية في ستينيات القرن الماضي، وهذا المشهد لم يكن مألوفاً في تلك الأماكن، لكنها ذهبت وفعلت ما تريد، وهكذا انتزعت حقها وحيزها الوجودي، هذا العالم سيصبح بعد فترة من الزمن، ينحني احتراماً لنتاج (نصير الفني).

ليلى نصير، التي تمور الحياة حولها كحصان فتي حرن، تحكي عن ماض ليس بالبعيد لا عن القلب ولا عن الذاكرة، ماض حقيقي واقعي موشّى بالخيال، ذاك الذي طبعها بطباع الشعراء في عالم التشكيل اللوني والنحت، ولسوف يقرأ من يطالع لوحاتها قصائد منثورة بدلال باذخ المعنى، ترسم حروفها الألوان وضربات الفرشاة الصاخبة حيناً، والهادئة حيناً آخر.

في ستينيات القرن الماضي، لحقت ابنة البحر صوت قلبها، وسافرت إلى مصر لتدرس الفن هناك، غادرت مقعدها البحري في أحد مقاهي اللاذقية، حيث ربّى طيف (أوغاريت) رمز الخصوبة الدائمة، خيالاتها، وهي ترنو إلى البحر، فيما على القماش الواقف بين يديها، تتشكل حيوات وتنهض شخوص من الألوان، شخوص تحكي حكاية وتنشد شعراً وتغني بين اللوحات التي مازالت قيد السحر، والتماثيل المنجزة بكمال مرمرها وباذخ بازلتها، جلست (نصير) كشجرة زيتون تحكي بوجع عن بلاد ودّعت الدّعة، التي تربّت بين أيامها، لتنظر بوحشة إلى المرآة التي تخبرها أنها الفنانة الأرقى حسّاً، فتنزّ الحسرات من البلور بصوت يدّعي الحيادية، إلا أن اللوعة المحبوسة في القلب من الصعب إخفاؤها؛ تحكي (نصير) لمن يزورها من أصدقائها









من أعمالها

النادرين، عن أطفال صغار تشردوا، فصار بيتها بيتهم، وطعامها طعامهم، وفرحتها أنهم بخير، بعد أن خبروا قسوة الحياة التي كسرت دواخلهم مرة واحدة وإلى الأبد.

لا تشكو تلك الفنانة الشامخة من إهمال، فشكواها اليوم تنبع من صيرورة شغفها، فالفنان يرى بعين الأيام، لمحات عن مستقبل عصيب وصعب، سيأتي لا ريب، لذا صارت تؤلمها الألوان التي خذلتها بعد أن أصابها تحسس منها يؤرق أنفاسها.

في زاويتها المفضلة لشرب القهوة، أو الزاوية التي لم تحتلها لوحاتها ومنحوتاتها الفنية، تجلس (ليلى) صامتة، الحياة بدأت منذ مدة بمشاكستها بشدة، فعدا ألم العظام، هناك ألم روحها المثقوبة بالغائبين من الأحبة، وفي ماء روحها الصافي، ألقت الحياة حجراً ثقيل الوجد والوجع فيه، فصارت تُفضل الكلام بالريشة، ولا تستخدمه إلا لسبب، ودرج البناء الذي تقطن فيه، بين حيطان بيتها الواسع والضيق في آن، وحيطان الذاكرة التي لم تعد تجلب إلا مزيداً من الحسرات، ذاك الدرج لم تعد تخطو فوق درجاته، حتى إن باب البناء اشتكى من هذا الغياب.

تظهر تأملات (نصير) للجسد عميقة في بحثها عن ملامح الحياة الأكثر طاقة فيه، كون الجسد في الفن تحديداً، يبقى الحامل الأكثر قدرة على أن يكون الرديف للمعاني اللا تقليدية، بهذا المعنى تبصر (ليلى) المساحة التي يتدفق منها الشكل المنحوت، فالشكل الذي تضعه كـ(دافع) يحرّض الآخر على الغوص عميقاً في الجمال المخفي والنادر، وغالباً ما تغدق ليلى على منحوتاتها شالاً حاكته تلقائية الروح التي تسكنها، والتي تستعين عادة بالجمال البكر كي تنمو وتستمر.

من يتعمق في لوحات الفنانة (تصير) التي حازت جائزة الدولة التقديرية، لا بد أن يخوض في مونولوج داخلي، عن التاريخ الفني لهذه الفنانة التشكيلية المختلفة والرائدة ، سيحاول أن يدرك من الجزئي إلى الكلي أو العكس، ماهية علاقتها مع الألوان وأدوات النحت، لا ريب أنها علاقة من نوع خاص جداً، لا يدرك كنهه إلا من شغفته ألعاب الضوء والظل، ومبارزة الإزميل والحجر، في أعمالها، إلا أن الحديث عنها كامرأة وإنسانة، ذهبت نحو الحياة بكل ما أوتيت من قوة، باذلة في سبيل حبها لشغفها كل ما تطمح اليه النساء، استقراراً وأسرة وأولاداً وأحفاداً، هذا كله تركته (ليلى) المرأة التي خاطت ملابسها بنفسها وعاشت في مرسم من (١٢) متراً، ما اضطرها لافتراش الأرض من ضيق المكان، وعلى الحائط مجموعة صور لفتاة سورية جميلة، عشقت اللون وعشقها، داعب روحها وخيالها، فأنجبت أولاداً غافين على القماش، عنهم قالت ذات وجد، إنهم أروع ما حدث لها يوماً!



ليلى نصير

ليلى نصير فنانة تشكيلية حازت جائزة الدولة التقديرية للآداب والفنون في نسختها الثالثة، وذلك تكريماً لعطائها الفني الواسع، باعتبارها واحدة من رواد الفن التشكيلي السوري، وتقديراً لمنجزها الإبداعي الذي تمخضت عنه مسيرة امتدت لخمسة عقود، اختبرت خلالها شتى الأساليب والتيارات الفنية، وصولاً إلى مرحلة من النضج الفني، وهو ما أفضى إلى عشرات الأعمال الفنية ذات الخصوصية المتفردة، والقيمة الفكرية والإبداعية العالية المزاج، بحيث دخلت لوحاتها العديد من قصور ومتاحف أوروبا الفنية، أيضاً في مصر والعديد من الدول العربية، التي احتفت بهذه الفنانة الأصيلة كقوس قزح، العتيقة في هذا الوطن عتق زيتونه وغاره.

أعمالها تخوض في مونولوج داخلي يسبر عمق الجمال النادر

نالت جائزة الدولة التقديرية ولا تعاني إلا أوجاع الآخرين



مدينة اللاذقية



عزالدين جلاوجي

هاجس الأجناس وتعدد الخطابات

المسردية بين المسرح والسرد

يمكن اعتبار الأجناس الأدبية بخاصة، وبقية الفنون بشكل عام كائناتٍ حيةً، تبرز للوجود ضمن شروط معينة نفسية واجتماعية أساساً، ثم تختفي وتموت لذات الشروط، ثم هي تتدافع وتتنافس وتتآزر، فإذاً البقاء فيها للأصلح، وإذاً طول العمر وقصره مرتبط بالحاجة التي يلبيها هذا الجنس أو ذاك في علاقته بالنفس والمجتمع وحتى بالطبيعة، ولعله ليس من الضروري أن نقف عند النقد الأدبي في تعرضه لهذا الموضوع منذ أرسطو ومن قبله حتى يوم الناس هذا، لأن الأهم هو أن نشير أولاً إلى أن الأجناس الأدبية لا تخلق من فراغ، وإنما تتوالد من بعضها بعضاً وتتناسل مرتقية في سلم التطور. وقد أشار النقد على يد أساطينه: هيجل ولوكاتش وباختين مثلاً، إلى علاقة الرواية بالملحمة أو الحكاية الشعبية، وليس المسرح إلا وليد لحمة قامت بين فنون عدة، ونتاج تزاوج حميمي بينها، ما يشجعنا على القول: إن المسرح هو ابن لهذه الفنون وليس أباً لها كما يشاع، ثم إن هذه الأجناس الأدبية لا تقوم صافية صرفة، وإنما تتداخل قليلاً أو كثيراً، حتى كادت تخومها تتهاوى أحياناً لمصلحة أجناس هجينة، وحتى اعتبر النقدُ بعضَ الفنون غير منتهية أصلاً، كالرواية مثلاً، بل وذهب بعضهم، مثل: موريس بلانشو ورولان بارت.. وغيرهما، إلى أبعد من ذلك حين دعوا إلى موت فكرة الأجناس أصلاً.

ولم يشذ المسرح عن ذلك، بل لعله الميدان الأكثر انفتاحاً على التجريب، وهو ينفتح على كل الأجناس والفنون في فسيفساء عجيبة، لدرجة أنه صار الأكثر توهاناً في تلمس خصائصه الإجناسية، وهو يتوزع بين خطابات متعددة متنوعة، حتى ليتهالك بعضها فوق بعض ويقصي بعضها بعضاً، كلٌ يدعي أنه المسرح دون غيره، وهو الأصل وغيره الفرع المكمل، وتتوه بك السبل وأنت تتلمس له تعريفاً جامعاً مانعاً حتى في أدق المعاجم المتخصصة، غير أن خطاب المؤلف/ النص هو أشد الخطابات سحقاً تحت سنابك هذا التطاحن، لدرجة أن ارتفعت أصوات تدعو إلى إبعاده تماماً، ولعل ذلك كان سبباً كافياً لإقصائه عن غمار التجريب الذي طال الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، فصار لكل منها مدارس ومذاهب لها خصائصها وأسسها التي تفرقها عن غيرها، وقد يكون هذا كافياً لخوض التجربة في النص.

لكن لنا أن نضيف سبباً آخر، وهو ربط المسرح بالخشبة فقط، وقد يكون ذلك صحيحاً إلى أبعد الحدود حين ننظر إليه على أنه الفعل، وهو الذي لا يتأتى إلا من خلال تنزيل النص على الخشبة، فيتم تلقيه بشروطه المكانية والزمانية، وبالتالي حصر عدد المتلقين. وقد خلد في ذهن محبي المسرح، أن النص المسرحي إنما كتب للخشبة لا لتلقٍّ آخر من نوع آخر، بل ومنها صعوبة تلقيه قراءة وسماعاً، كما في السرد (قصة ورواية)، ما جعله يضيع فرصة اكتساب ملايين القراء يمكن أن يعترضهم في كل مكان وآن، دون

> مع العزوف عن النصوص المسرحية والإقبال على النص الروائي عقدت العزم على التفكير بطريقة جديدة لكتابة النص المسرحي

طرح شروط الخشبة. إن هـؤلاء الملايين يعرفون عشرات كتاب المسرحية عرباً وعجماً، لكن القلة القليلة هي التي قرأت لهم، في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الملايين من الأنصار إلى صفه، ولا مانع عنده أن يقتبس للسينما أو حتى للمسرح، والواقع يؤكد لنا أن مئات من الروايات تحولت أفلاماً وعروضاً مسرحية، ما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته، دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حدا بنا إلى إعادة كتابة النص المسرحي، ولكن بنكهة السرد، فنكسب القارئ أولاً، ونأخذ بيديه ليعود إلى خشبة المسرح ثانياً.

لم تراودني هذه الفكرة الا بعد معايشة ميدانية، تأليفاً للمسرح إبداعاً ونقداً، وتدريساً له في مدرجات الجامعة، وقد لاحظت العزوف الكبير عن تلقي نصوصي ونصوص غيري من أساطين المسرح العربي والغربي قراءة ونقداً، في وقت تشهد فيه الرواية، ومنها نصوصي، إقبالاً شديداً، ما حتم التفكير في البحث عن طريقة جديدة لكتابة النص المسرحي كتابة تمنحه جواز العبور إلى قلب القارئ دون أن تبعده عن المسرح، ودون أن تصد المخرج والممثل وغيرهما من أركـان الفرجة عن التعامل معه، وكـان أن خضت غمار كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يغري بالقراءة، وجوهرها يغري بالفعل والتجسيد، فلما رأيت الاقبال عليها كبيراً وقد كسرت أفق التلقي لدى القارئ، أعدت صياغة نصوصي المسرحية السابقة كلها بذات الطريقة الجديدة، وهذا حتم علي البحث عن مصطلح لهذا المولود الجديد، فكانت (المسردية) مصطلحاً منحوتاً من السرد والمسرح، ثم كان محاولة التنظير من خلال ما كتبته مقدمة لهذه النصوص، أو من خلال ما كتبه قرائي من الباحثين، لتكون المسردية شكلاً جديداً يستلهم روح السرد دون أن يجرح كبرياء المسرح، حيث يتجلى النص بصرياً سرداً خالصاً لا شية فيه، أقرب إلى الرواية أو القصة، ويجمع إلى حضنه تقنيات الحكي والوصف والحوار، مهدماً هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي، فلا فصل بين نص الحوار والنص الموازي، الذي يشمل التفصيل في شخصيات المسرحية، ثم يحدد المكان والزمان بداية كل فصل أو مشهد، ثم يضبط اسم الشخصية قبل كل حوار أو فعل، مع ضبط الإرشادات الإخراجية، والتي عادة ما توضع بين قوسين، لقد تم تعويض كل ذلك بحكي ووصف مطوّل أحياناً طولاً لا يغطي على الحوار الذي يبقى سيداً، والذي لا تسبقه الا مطة كما في السرد تماماً، في حين يشار إلى الشخصية المتكلمة في ثنايا الحكي، وكل ذلك لا يعني هدم جوهر المسرح، إذ إن النص يراعي تماماً مقتضيات العرض حدثاً ومكاناً وزماناً.

وقد قادتني تجربتي الأولى (المسردية) إلى كتابة تجربة ثانية سميتها (مسرديات قصيرة جداً) أو مسرح اللحظة، ورفعت لها شعار (مسرح اللحظة: مسرح الإنسان أينما كان وكيفما كان) مسرح وهو يقوم على التكثيف مكاناً وزماناً ولغةً ومشهداً وعرضاً وشخصيات وسينوغرافيا، ليصير هذا المسرح هاجس الجميع، لا يفترض مختصين احترافيين أو هواة، إذ يمكن أن يقدمه أفراد الأسرة في البيت، والطلبة في مدارسهم وجامعاتهم، والأصدقاء في تجمعاتهم، وحتى المتعبدون في مراكز تعبدهم، والمصطافون في مرافقهم السياحية، وحتى في الحافلات والطائرات.

إضافة إلى تحقيقه الاغراء بالقراءة، اذاً لا يكاد يختلف عن القصة القصيرة جداً إلا من زاوية إمكانية تجسيده، لينتقل من خاصة الحكي التي للسرد إلى خاصية الفعل التي للمسرح.

وليس هذا جنساً جديداً ولا حتى نوعاً، لكنه تجريب في النص المسرحي، قد يجد من يلتف حوله وقد صار له مصطلحه ونصوصه ومعالمه الكبرى، قد يجد له من يأخذ بيده إلى مراتب أعلى ودرجات أرقى، ولا شك أن كثيراً من الأجناس بدأت هكذا، ثم مع تعاقب التجارب صار لها قوانين وأسس، وصار لها خصائص اجناسية، بقدر ما تجعلها تتميز عن غيرها، تجعلها تتقاطع مع أنواع وأجناس من ذات العائلة.

إن الأخبار الأدبية لا تأتي من فراغ وإنما تتوالد من بعضها بعضاً مرتقية سلم التطور

المسرح فن ينفتح على كل الأجناس والفنون في فسيفساء منفردة

أعدت صياغة نصوصي السابقة بشكل مختلف ظاهره السرد وباطنه المسرح

إبداع في الظلام

سيد مكاوي.. والفن الأصيل


مجدي إبراهيم

يحتل الشيخ سيد مكاوي مكانة فنية رفيعة في الموسيقا العربية، ويتمتع بحب الجماهير العريضة وكل من عرفه، فهو فنان أصيل، أعطى الموسيقا المصرية والعربية الكثير من إبداعاته الخالدة. وهو المسحراتي الذي طاف مصر والوطن العربي من المحيط إلى الخليج مردداً: (مسحراتي منقراتي.. المشي طلبي والدق على طبلي ناس كانوا قبلي قالوا في الأمثال، الرجل تدب مطرح ما تحب)

وهو صاحب موسيقا (الليلة الكبيرة والعالم كتيرة)، و(رباعيات صلاح جاهين)، و(يا مسهرني)، وهو ابن الحارة المصرية الفقيرة، والفقير الذي غرق في بحر الظلام، وغاص في بحر الأنغام.

ولد سيد مكاوي في الثامن من شهر مايو (١٩٢٨)، في حي عابدين، أصيبت عيناه بالرمد الصديدي في طفولته المبكرة، ولأن أسرته فقيرة، ووالده يعمل بائعاً جوالاً، تكفّل حلاق الصحة بعلاج عينيه بالوصفات الشعبية فأطفأ نور عينيه، وفي نفس العام مات والده تاركاً له مسؤولية أسرة تتكون من عشرين فرداً، ليصبح عائلهم الأكبر والأوحد، في ذلك الزمن لم يكن للفقراء والعميان أي فرص للتعليم إلا في الكتّاب، والتحق سيد بالفعل بكتّاب الحي ليحفظ القرآن الكريم، ويجيد تلاوته وترتيله ليصبح قارئاً للقرآن في الحي، وبدأ الناس يتوافدون عليه ليتلو القرآن في مناسباتهم العديدة، كما أذّن في المساجد، وأنشد التواشيح والابتهالات الدينية إلى أن التقى بالأخوين محمود وإسماعيل رأفت؛ وهما من عشاق الفن والموسيقا، وأجادا العزف على آلتي الكمان والعود، واكتشف، حلاوة ونقاء صوت سيد مكاوي، فتبادلا الزيارات معه، وسمع عزفهما البارع، وتعرّف في مكتبتهما الموسيقية الخاصة إلى آلاف الأسطوانات للكبار: عبده الحامولي، أبو العلا محمد، محمد القصبجي، زكريا أحمد، والشيخ سيد درويش، فازداد عشقه للموسيقا والغناء، وحفظ كل تراث سيد درويش، وأحب غناء محمد العربي،

زينب المنصورية، سيد مصطفى، إبراهيم سكر، علي محمود، والشيخ إبراهيم الفرّان ، واستمع إلى كوكب الشرق أم كلثوم.. بعد ذلك تعلّم غناء موشحات المولد النبوي الشريف.

كل هذه الروافد كوّنت شخصيته الفنية، وهيأت له أساساً موسيقياً راسخاً، استطاع أن يبني عليه فيما بعد إبداعاته المتعددة. وهكذا نجد أن الطابع الديني كان غالباً على ممارسات الشيخ سيد مكاوي الموسيقية حتى ذلك الوقت، وساعده محمود إسماعيل رأفت.

تقدّم بعد ذلك سيد مكاوي إلى الإذاعة المصرية كمغن للتراث، ونجح في الاختبارات، إذ إنه كان يغني من التراث الذي كان يحفظه مباشرة على الهواء عبر موجات الإذاعة، ليعوض من خلال الإذاعة دخله الذي قلّ.. وبدأ حياته الإذاعية كمطرب ومؤد للتراث القديم، خاصة أعمال الشيخ سيد درويش، وبعد قيام الثورة المصرية في الثالث والعشرين من يوليو عام (١٩٥٢) تم تعيين الفنان محمد حسن الشجاعي مستشاراً موسيقياً للإذاعة المصرية، فطلب من سيد مكاوي الاتجاه إلى التلحين، فقدّم بالفعل ألحاناً، مثل (باركي لي يا بت يا شلبية)، و(فرجت وراق البال). بعدها اتجه أيضاً لتلحين الأغاني الدينية، فقدّم الكثير من الألحان بأصوات الشيوخ: محمد الفيومي، نصرالدين طوبار، سيد النقشبندي، واختتم تلك المرحلة بتلحين أسماء الله الحسنى ليسهل على كل مسلم حفظها، بعدها اتجه إلى تلحين الأغاني الجماعية، مثل (وزة وبركات، أبو زعيزع قوم صلي، عمك شنطح جالك ينطح، مين قال لك تعمل تليفون، ياراجل يا عجوز مناخيرك قد الكوز) وقد سجّل الكثير من هذه الألحان، ثم إلى تلحين الصور الغنائية التي نذكر منها (سهرة في الحسين، دكان بقال، الأميرة والحرايري).

وتعرّف سيد مكاوي إلى الفنان العبقري صلاح جاهين، فكان لقاء بين عبقريين قدّما الكثير من الألحان والأعمال الناجحة، لحّن له (إكمن جبينك عالي)، و (لو كنت ست الحسن والجمال يكون أبو زيد الهلالي أنا)، و (يا ضحكة حبيبي يا نور النار). وهكذا بدأ سيد مكاوي انطلاقة فنية جديدة مع جاهين، واتجه إلى التلحين للمسرح، وكانت البداية مع مسرحية (الصفقة) لتوفيق الحكيم، التي عرضت على المسرح القومي، وكتب صلاح جاهين كلمات غناها ممثلو المسرحية من ألحان سيد مكاوي، وغير ذلك من المسرحيات التي كتب أغنياتها جاهين؛ مثل: (دائرة الطباشير الإنسان الطيب لبريخت، و(السحاب) لأرستوفان، ثم لحن مسرحيات (هاللو دوللي مدرسة المشاغبين والحرافيش). كان لصلاح جاهين فكر جديد، يقدّم أغنية وكلمة جديدة على الأغنية المصرية، وسيد مكاوي وجد كلمات جاهين الأكثر تعبيراً عن واقع المجتمع المصري، والناطقة بلسانه.. وقد أثرى الاثنان الساحة الفنية بالكثير من الأعمال الفنية المتميزة، وكان أهمها أوبريتات (الليلة الكبيرة، حمار شهابالدين، قيراط حورية، حريم هارون الرشيد، ورباعيات صلاح جاهين) التي غناها سيد مكاوي بصوته، إضافة إلى أغنيات أخرى، مثل: (ليلة أمبارح ما جاليش نوم، أنا هنا يابن الحلال، حنحارب، ما يؤخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، كان في زمان يا حبيبتي) ومسرحية الحرافيش، وبعض أغاني فيلم سعاد حسني (خللي بالك من زوزو).

وجاءت مرحلة جديدة في حياة سيد مكاوي الفنية، عندما اتجه إلى تلحين الأغاني العاطفية، وكانت أولاها للشاعر مأمون الشناوي (حكايتنا احنا الاتنين)، ولشهرزاد (غيرك انت ماليش)، وانطلق يلحن هذا النوع من الغناء لكل المطربين والمطربات باستثناء عبد الحليم حافظ وفيروز.. ولا ننسى له ألحان المسحراتي، التي سجّل منها نحو مئة وخمسين حلقة للإذاعة، وستين حلقة للتلفزيون.. والمسحراتي من أكثر الأعمال الفنية المرتبطة بشهر رمضان الكريم أصالة وبقاءً، بدأت قصة المسحراتي عندما كان سيد مكاوي طفلاً صغيراً، وكان عم علي المسحراتي يجوب حارتهم منادياً على أبناء الحارة لإيقاظهم قبيل السحور، فعاشت شخصية هذا الرجل في وجدانه، إلى أن راودته فكرة تقديم شخصية المسحراتي في عمل فني، حتى تعرّف إلى فؤاد حدّاد في عام (١٩٥٢)، وأقنع فؤاد حدّاد بتحويل ديوانه (المسحراتي) إلى عمل إذاعي، تردد فؤاد

> **من أهم أعماله ألحانه لأم كلثوم وأوبريت (الليلة الكبيرة)، (والمسحراتي) من كلمات فؤاد حداد**

> **بدأ منذ طفولته تلاوة وترتيل القرآن الكريم في المساجد والمناسبات الدينية**



من أوبريت «الليلة الكبيرة»

في بادئ الأمر، إلى أن أُذيعت له عشر حلقات فتحمس فؤاد واستمر في كتابتها، واعتمدت فكرة المسحراتي في الأساس على تطوير فكرة المسحراتي ليصبح منشداً دينياً، ينشد الشعر الديني بمصاحبة الموسيقا التي قدمها سيد مكاوي على الطبلة ونغمات صوته ليحافظ على طابع المسحراتي الشعبي الأصيل. وكانت أولى محاولاته في تقديم المسحراتي، عندما كلفه محمد حسن الشجاعي مع مرسي الحريري وعبدالعظيم عبدالحق ومحمد فوزي، بتلحين كلمات بيرم التونسي لتقدم في حلقات عن المسحراتي، وبالفعل بدأ في تقديمها، لكنها لم تلق قبولاً لدى المستمعين فتوقفت.

وفي عام (١٩٦٠)، كان أول لقاء فني بين الشيخ سيد مكاوي وأم كلثوم، عندما اتفقا على أن يلحّن لها أُغنية (أنساك يا سلام.. أنساك دا كلام) من كلمات مأمون الشناوي، إلا أنه انسحب من تلحين الأُغنية، وعاد الشيخ وأم كلثوم ليلتقيا من جديد في أُغنية (يا مسهرني) التي كتب كلماتها الشاعر أحمد رامي ولحّنها هو معتمداً على الأُسلوب الشرقي الصميم، ومستبعداً للآلات الغربية الحديثة وقتها، مثل الأورج والجيتار، قائلاً إن أم كلثوم تعتبر سداً منيعاً يمنع تسلل أي موسيقا مستوردة إلى موسيقانا الشرقية.

وفي شهر إبريل من عام (١٩٧٢)، كان سيد مكاوي خائفاً منذ دخوله المسرح وهو يجلس في كواليس المسرح، وكانت أُم كلثوم تقف على خشبة المسرح وسط العازفين لتشدو بأُغنية (يا مسهرني) وهي تضبط الآلات الموسيقية كعادتها دائماً قبل بداية كل حفل، وطلبت من عازف آلة (الكونترباص) أن يأتي لها بالشيخ سيد مكاوي ليساعدها، وبالفعل دخل بصحبة العازف إلى خشبة المسرح، وجلس على كرسي بجوار العازفين ولم يفعل شيئاً، ولم تطلب منه أُم كلثوم المساعدة.

وكان دائم الاتصال بأم كلثوم، وكانت تضحك ملء قلبها على قفشاته الظريفة، ومن المواقف التي لا تُنسى، يوم حضر متأخراً عن البروفة لمدة نصف ساعة، وكانت تستاء جداً ممن يتأخر عن ميعاده، وقرّرت إلغاء البروفة، وعندما حضر قال لها:

(اعذريني يا ست، الدنيا زحمة!.. فانفجرت أُم كلثوم في نوبة من الضحك)، واستمرت البروفة.

وبعد لقائهما في أُغنية (يا مسهرني) كان مقرراً أن يلحّن لأم كلثوم أكثر من أُغنية؛ مثل (مصرنا)، و(الأيام الحلوة) إلا أنها رحلت قبل أن تغنيها. وتقديراً لفنه الأصيل، لقي العديد من مظاهر التكريم، فقد منحه الرئيس الراحل جمال عبدالناصر وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى في السادس من فبراير عام (١٩٦٧).. ونال شهادة تقدير من نادي الثقافة العربية الأمريكية بالقاهرة في الثاني من فبراير عام (١٩٧١)، والوسام الثقافي من الرئيس التونسي الراحل الحبيب بورقيبة في السابع والعشرين من أغسطس عام (١٩٧٩)، ودبلوم الشرف في الموسيقا من معهد حلب للموسيقا في الرابع عشر من يوليو عام (١٩٩٠)، وحصل على شهادتي تقدير من نقابة الصحافيين العرب الأمريكيين في مايو (١٩٩٤)، وعلى شهادة من دائرة علم موسيقا الشعوب في جامعة كاليفورنيا الأمريكية في الثامن من يونيو (١٩٩٤)، ليرحل عن الدنيا في الحادي والعشرين من شهر فبراير من عام (١٩٩٧). ولا يفوتنا في النهاية أن نتذكر أن الشيخ سيد مكاوي لحّن لشادية (همس الحب) وللشحرورة صباح (أنا هنا يابن الحلال)، ولفايزة أحمد (مش كتير على قلبي يفرح، ويا نسيم الفجر)، ولليلى مراد (حكايتنا احنا الاتنين، باب الغفران، يا مين يقولك، وراح الهوى).

وغنّت وردة الجزائرية من ألحانه أنجح أُغنياتها (أوقاتي بتحلو معاك، آل إيه بيسألوني، قلبي سعيد، شعوري ناحيتك، ياما ليالي، باحبك صدقني، العروسة، سنين حياتي، وما أتعودناش).. وغنّى له أحمد سامي، سمير الاسكندراني، شفيق جلال، عادل مأمون، عبداللطيف التلباني، كارم محمود، محرم فؤاد، محمد رشدي، محمد عبدالمطلب، محمد قنديل، شهرزاد، سعاد مكاوي، عزيزة جلال، وعفاف راضي، وجميعهم من كبار المطربين في عصرهم.


مع أم كلثوم

انتقل إلى الأناشيد الدينية والموشحات قبل أن ينطلق في عالم التلحين والغناء لكبار المطربين والمطربات

من إبداعاته «المسحراتي» الذي طاف مصر والوطن العربي

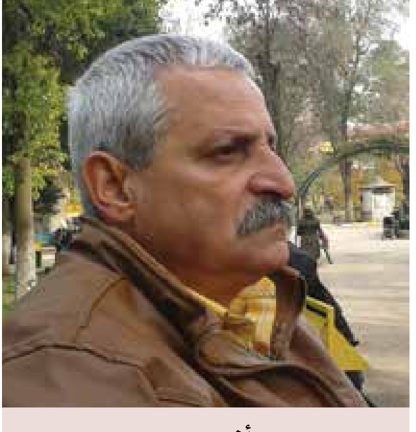
تعرفه إلى صلاح جاهين أسهم في انتشاره عبر ألحانه الناجحة لكلمات جاهين


صلاح جاهين

فؤاد حداد

أصوات

نادر القنّة..
حسٌّ نقدي مجتهد



أنور محمد

الناقد المسرحي د. نادر القنة (١٩٦٤ - ٢٠١٩)، مسرحيٌّ من (حماسة)، يغضب للحريّة، وغضبه حين يتحمّس لها فبعقل يذهب ما بين سمو الطبيعة الفطرية والسموّ العلمي. يسرد ويسرد، مصوّباً ومصحّحاً حتى لو كانت الحياة (حياة الفكرة) مغلقة برتاج الموت الذي لا يمكن كسره.

عنيدٌ لا ينحني.. قد يهادن، ولكنه لا يقطع مع لحظة السلب.. يجادل، يجادل، وقد يتسلم الجدل، لكنه لا يقصي الآخر ضمن الأطر المنطقية والقواعد العقلية. نادر القنة ضد حكم الغوغاء للمسرح، ضد موظفي المسرح والثقافة عموماً، إذ كان يتطلّع إلى العيش في عائلة، بل في دولةٍ مسرحيةٍ جمالها في عقلها؛ عقلها المسرحي الذي تستعمله استعمالاً نبيلاً.

إبـداعٌ لا تقليد، حتى فـي الأخـذ عن المسرح اليوناني إلى بريخت. هكذا كان يرى؛ وعندنا مجتهدون على صعيد التأليف والإخراج والتنظير. فما الذي يمنع من بناء عقل مسرحي عربي، يأخذ ويستفيد من ثقافات الأمـم بحسٍّ نقدي واقعي، خارج علاقة التبعية للغرب ومن منظورٍ إنساني؟ فالعلوم منذ خلق الله الحياة هي مشاع، المعرفة مشاع، وتحصيلها وامتلاكها ليس للهيمنة والتسلط، أو لامتلاك السلطة واحتكار الناس بصفتهم سلعة.

> في المسرح لا تماثل بل اختلاف وتعدد ولا شمولية لأنه إثبات وجود

نادر القنة.. ومن علاقتي المسرحية به في كثير من المهرجانات والندوات النقدية العربية، تراه يتعصّب للبحث العلمي في النقد المسرحي، فنحن إلى الآن لم نؤسّس، ولم نشتغل على بناء (علم النقد) للفنون، وخاصة المسرح. فالعقم والجمود الفكري لايزال يحكم مناهجنا، ننقل ولا نبدع، لأنّنا لا نفكّر، فألغينا التفكير والتأمّل والاجتهاد. وإلاّ ما هذا السيل من النقّاد والنقد الذي أفسد المسرح؛ انطباعات، شروح وملخصات وقصور وضمور عقلي، و(ديباجات) مديح إنشائي للعروض المسرحية، ولا تخاصم ولا اقتتال فكري، الأمر الذي يرسّخ الجمود والركود العقلي.

فالمسرحي؛ مؤلّفاً ومخرجاً وممثّلاً وخـارج الأطـروحـات العـقـائـديـة، عليه أن ينحاز للعقل العلمي، وتبعاً لقانون (الاحـتـمـال والـضـرورة)؛ أن ينحاز إلى الخيال، إلى قول (رأي) نرى ونلمس فيه القوّة الخالقة لهذا المسرحي أو ذاك الفنان، دون تأثير أو وصاية أيّ طرفٍ أو جهةٍ مهما كان شكلها أو لونها.

فـي المسرح لا تـمـاثـل؛ بـل اختلاف وتعدد.. لا شمولية حتى لا يصير وسيلة تدجين واحتيال وخـداع.. المسرح إثبات وجود، لأنّ الوجود ميدان تساؤل الفلسفة؛ وجـودٌ، فعلٌ متحوّلٌ ونحن لا ننوجد ولا نتحوّل، أمّـةٌ كما كان يرى د. نـادر القنة فـي غـيـاب الـوجـود. وبـدل أن تـكـون في حالة إثبات الوجود، من خلال امتلاكها لعقلها فتصنع نهضتها، تراها صارت في حالة نفي، أو في الانعدام/ العدم، لا تشغّل ولا تستثمر عقلها، وصارت في الموات الحضاري. وهو كما نلاحظ في مداخلاته، يريد للعقل أن ينتشل الإنسان من غربته؛ من موته.

فكما الشعر أقام، أو قامت عليه فكرة (الأمّة) من عصر ما قبل الإسلام إلى الآن، وحوّلنا من شتات عوائل وقبائل إلى أمّة، فالمسرح يمكن أن يقوم بهذه المهمّة في انوجادنا/ وجودنا. لقد لعب الشعر دوره الجمالي والتاريخي، وحان أن يلعب النثر دوره، إنْ في المسرح أو الرواية والفلسفة؛ فنعيد صناعة أو ترويض عقلنا لنصنع نهضتنا. وهذا النثر يمكن أن يشكّل (نواة) الجذر المعرفي لشخصيتنا، فلا نبقى في وجودٍ بدون وجود؛ نبقى اللّا ذات، اللّا قول، اللّا زائل، اللّا عابر، اللّا يفكّر. والذي يفضي إلى العدم المحض، إلى الموت، إلى عدمية الأنا الإنسانية المفكّرة.

نـادر الـقـنـة، بـروحـانـيـة وعقلانية إنسانية، كان يغضب ويثور في مداخلاته التي كان يأخذ فيها وقتاً أكثر من وقته المخصّص له؛ ولكن ما يطرحه من آراء، كان ينبع من إيمانه بضرورة إيقاظ العقل من نومه؛ من عمائه، للتخلّص من معتقداته الميتافيزيقية باستخدام أسلحة العلم؛ فلا حقائق خالدة، ولا يمكن أن يحرمنا أحدٌ ما من حقّنا؛ حقّ العقل في التحليل والنقد، ولمصلحة العلم قبل المعتقد. نادر القنة ضد العقل البائس الكاذب المنحط، الذي لم ينجز نهضته.. فحبّة القمح لا يهمها مَن صاحب الأرض ومالكها، فعندما تزرعها فإنّها عندما تنبت وتشقّ الأرض؛ فهي تتجّه بساقها ووريقاتها وثمرتها نحو الضوء؛ نحو النور.



خمسون عاماً من العطاء

محمد صبحي

من الرموز التي أثرت المسرح العربي

هيا زيدان

ولد الفنان محمد صبحي في الثالث من مارس (١٩٤٨) وعاش طفولته في منطقة أرض شريف في شارع محمد علي بوسط البلد، في مكان يطلق عليه شارع الفن، حيث كان يوجد به العديد من المسارح وأشهر دارين من دور السينما (الكرنك، وبارادي)، ولذلك كان متابعاً لجميع الأفلام التي تعرض بهما، وكان والده يملك ماكينة لعرض الأفلام، ولذلك من الطبيعي أن يحب الفن ويسلك مجاله.

وقد بدأ حياته الفنية (كومبارس) في عديد من المسرحيات أمام الفنانين المشاهير، أمثال صلاح منصور وفؤاد المهندس وعبدالمنعم مدبولي، والتحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل وتخرج عام (١٩٧٠) بتقدير امتياز وعين معيداً بالمعهد، لكن لم يكن هذا الطريق الذي رسمه لنفسه، فترك التدريس وأسس (استديو الممثل) كممثل ومخرج واشترك معه رفيق رحلته الفنية وزميله في المعهد ودفعته الكاتب لينين الرملي، وشهد الوسط المسرحي مولد ثنائي شاب دارس للمسرح ولديه رغبة في إثبات الذات وزاد نجاحهما والتصاقهما الفني بتأسيس فرقه (استوديو ٨٠).

وكان محمد ممثلاً ومخرجاً في أغلب الأوقات، ولينين كاتباً، ونجحا في تقديم مجموعة من أنجح مسرحيات هذه الفترة، ما جعل البعض يرى فيهما امتداداً للثنائي: الريحاني وبديع خيري. ومن أبرز العروض التي قدماها في ذلك الوقت: (الجوكر- أنت حر- الهمجي- البغبغان- تخاريف). واتجه بعدها محمد صبحي إلى التلفزيون، وقد نجحت جميع أعماله ومنها: (فرصة عمر)، و(كيمو) الذي أظهر مشكلات التعليم وقدم حلولاً لها.

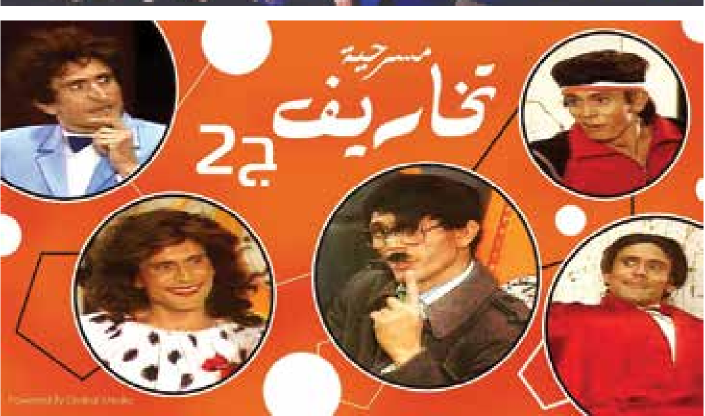
وقدم في عام (١٩٨٤) مسلسله الشهير (رحلة المليون) بجزأيه الأول والثاني والذي حقق نجاحاً كبيراً. ومسلسل (فارس بلا جواد) عام (١٩٩٤). كما بدأ محمد صبحي تقديم شخصية و(نيس) من ثمانية أجزاء، وقد نجح نجاحاً كبيراً والتفت حوله الأسرة العربية لتقديمه همومها وأهم قضاياها وما يصادفها من مشكلات وعقبات أثناء تربيتها لأولادها. وفي عام (٢٠٠٩) عاد الفنان محمد صبحي وأكمل (ونيس) وقد أصبح الأبناء آباء وأصبح جَداً وله العديد من الأحفاد وقدم مشكلات ومستقبل الأبناء والأحفاد وحال الآباء بعد تقدمهم في العمر وإحساسهم الدائم بحاجة الأبناء والأحفاد لهم. ومع نجاح أعماله في التلفزيون قدم مسرحياته الناجحة: (انتهى الدرس يا غبي- الجوكر- أنت حر- تخاريف- وجهة نظر- سكة السلامة) وتعتبر علامة في المسرح، ولاتزال مسرحياته تعرض للجمهور بنفس النجاح، وله أعمال كثيرة في السينما وأبرزها: (أبناء الصمت- الكرنك- هنا القاهرة- العميل رقم (١٣)- رجل بسبع أرواح).


لينين الرملي


سعاد الصباح

نجح مع لينين الرملي في تقديم مجموعة من أنجح الأعمال المسرحية إلى جانب الموهبة







واشتهر بأنه الدكتاتور والقائد الذي يعمل بدقة متناهية، لأنه يرى أن الممثل الذي يعمل معه، لا بد أن تكون لديه قدرة تحمل واحترام للمواعيد وتقدير للعمل، وعندما عرض عليه أن يقدم عملين على أشهر مسارح لندن للجاليات العربية، مقابل أجر مغرٍ ومميزات كثيرة، رفض لأنه ارتبط مع المخرج جلال الشرقاوي شفهياً لتقديم مسرحية (الجوكر) في القاهرة، وتمسك بوعده له وكانت المسرحية من أنجح مسرحياته.

وقد توقف الفنان محمد صبحي عن عرض المسرحيات، لكنه الآن يستعد لمسرحيته الجديدة (أنا والنحلة والدبور) على مسرح محمد صبحي بمدينه (سما سنبل) لتكون أول مسرحيه تعرض على المسرح الجديد، الذي تم بناؤه بمناسبة احتفاله باليوبيل الذهبي لإنشاء فرقته المسرحية (استديو الممثل) وسيكرم كل الفنانين الذين اشتركوا معه خلال رحلته التي استمرت (٥٠) عاماً.

حصل محمد صبحي على كثير من التكريم، منها جائزة الدكتورة سعاد الصباح للإبداع الفكري (١٩٩١) وأهدي درع الأوبرا التذكارية تكريماً له. وكرمه مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية، وكرم في مهرجان همسة للأدب بدار الأوبرا المصرية، كما كرم في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، وحصل على جائزة الشارقة للإبداع المصري، واختير من الرموز التي أثرت في المسرح العربي.

محمد صبحي وسميحة أيوب

يقول الفنان محمد صبحي: (أنا لا أدعي أنني فنان متفوق، ولا أستطيع أن أجزم أنني على درجة عالية من الشفافية لتقديم الفن العظيم، ولكن أجزم أنني تربيت على أيدي أساتذة علموني الانضباط، فالفن يعني الانضباط، لأن أي عمل فني إبداعي لا بد أن تؤثر فيه أجواء الانضباط، وهو ما يجعل المتلقي مع بداية مشوار الاحترام ألّا يكون مبسوطاً أو منبهراً، كما أنه يخلق علاقة احترام بين الفنان والمتلقي).

ويضيف: (باختصار شديد، أنا عاشق للمسرح بلا أي إغراءات أخرى، وإن اختفاء المسرح في حياتنا سيسبب العديد من المشكلات النفسية الاجتماعية أن المسرح هو الفن الوحيد الذي يحقق الالتقاء الإنساني الحضاري ما بين المبدع والمتفرج).

التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية ودرس فيه قبل أن يتفرغ للعمل المسرحي

بدأ حياته (كومبارس) أمام الفنانين المشاهير والنجوم

يرى أن الانضباط والاحترام هما العامل الأساسي في نجاح أي عمل مسرحي







من أعماله المسرحية

إشراقات

مسرح الطفل.. نظرة تأملية



سوسن محمد كامل

يقول الكاتب الأمريكي مارك توين، مؤكداً أهمية مسرح الطفل: (إن مسرح الطفل هو أعظم الاختراعات في القرن العشرين لأنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب)، ويحدد معجم (أكسفورد) تعريفاً لمصطلح مسرح الطفل بأنه هو عروض الممثلين المحترفين أو الهواة للصغار، سواء على خشبة مسرح أو في قاعة معدة لذلك، أما معجم المصطلحات الدرامية فيعرف مسرح الطفل بأنه المكان المهيأ مسرحياً لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت لمشاهدين من الأطفال، ويقسم مسرح الطفل إلى أنواع عدة منها: المسرح الفطري الذي يعتمد على الارتجال، والمسرح المدرسي الذي يقوم على مسرحة المناهج خدمة لأهداف تربوية، والمسرح الجامعي، ومسرح الدمى المتحركة، وخيال الظل، وأخيراً المسرح الإذاعي.

أقدم ذكر لمسرح الطفل جاء في كتاب (بهارتا) المسرح الهندي القديم، يفيد بأن المسؤولين عن شؤون المسرح، هم من تلقوا تدريبهم منذ طفولتهم على يد آبائهم وأجدادهم، وفي اليونان القديمة كان الشباب الإغريق يتعلمون الرقص التعبيري ضمن البرنامج الدراسي، أما أفلاطون فقد رأى في (مدينته الفاضلة) أن أهمية المسرح تكمن في ضرورة تلقين الجند فن المحاكاة، وذلك لتمثيل أدوار ترتبط بالمروءة والفضيلة والشجاعة، وفي فرنسا، فقد اهتم أعلام المسرح الكلاسيكي بمسرح الطفل، ووجدوا الفائدة والمتعة في ممارسة هذا الفن في الحقل التربوي، حتى إن المربي (بوسويه) الذي كان عدواً لدوداً للفن الدرامي يعلن في كتابه (خواطر وأفكار عن التمثيل) أنه ليس من الجائز منع المسرحيات الموجهة للأطفال والشباب، مادامت تساعد المعلمين في عملهم التربوي على تحسين أسلوب نأشئتهم وتنظيم عملهم الدراسي.

> **انطلقت فكرة تأسيس مسرح الطفل في الإمارات مع بدايات الثمانينيات من القرن الماضي**

وقد ترجم الشاعر الفرنسي رونسار مسرحية (بلوتوس) لأريستوفان المسرحي اليوناني، لكي يمثلها تلاميذ معهد كوكوري سنة (١٥٤٩م)، وفي سنة (١٨٧٤) قدمت أستيفاني عرضاً تعبيرياً خاصاً بالطفل (بانتوميم)، وعرضت كذلك مسرحية (المسافر) وكذلك مسرحية (عاقبة الفضول)، كما قدمت دي جنليس عروضاً مسرحية متعلقة بالأطفال أيضاً؛ وممثلوها جميعهم كانوا من المربين الذين يشرفون على مسرح الطفل، ويستخدمون اللعب والتمثيل في مجال رعاية الأطفال والعناية بهم وتربيتهم وتعليمهم، إذاً البداية الفعلية لمسرح الطفل كانت على يد المربين والمربيات الفرنسيين، الذين استفادوا من آراء جان جاك روسو، الذي دعا في كتابه (اميل) الى الانتباه إلى لعب الطفولة قائلاً (أحبوا الطفولة وفضلوا لعبها ومتعها وغريزتها المحبوبة). أما في إسبانيا فإن أول عرض مسرحي للأطفال كان يحمل عنوان (خليج الأعراس) في العام (١٦٥٧)، وهو من تأليف الكاتب المسرحي بدرو كالدرون دي لاباركا. وظهر مسرح الطفل في روسيا في عام (١٩١٨) من خلال مسرحية (ملابس الإمبراطور والأمير والفقير)، وكان يهدف إلى زرع أفكار مؤدلجة في عقول الناشئة، أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد تم إنشاء مسرح الأطفال التعليمي في العام (١٩٠٣)، ومن العروض التي قدمت آنذاك (الأمير والفقير).

وهنا نستطيع القول إن مسرح الطفل نشأ في أوروبا أولاً ثم انتقل إلى الوطن العربي عندما استولى الإسبان على مدينة تطوان، حيث مثلت فرقة بروتون مسرحية بعنوان (الطفل المغربي)، وذلك على خشبة مسرح إيزابيل الثانية بتطوان العام (١٨٦٠)، وهي أول خشبة مسرح في الوطن العربي وفي إفريقيا، وبعدها عرضت نفس المسرحية في قاعة مسرح الأزبكية (١٨٦٨)، وفي دار الأوبرا بالقاهرة سنة (١٨٦٩) بمناسبة افتتاح قناة السويس، إلى جوار التحفة الفنية الخالدة (عايدة) وبالطبع يعد هذا التاريخ بداية لمسرح الطفل العربي وللمسرح عامة. وجدير بالذكر أن إرهاصات نشوء المسرح بشكل عام، عرفها العرب من خلال مسرح الظل الذي نشأ أصلاً في الهند ثم انتقل الى تركيا ثم الوطن العربي، ويذكر التاريخ أن صلاح الدين الأيوبي حضر مع وزيره القاضي الفاضل عرضاً لخيال الظل عام (٥٦٧هـ)، ومن أشهر من قدم تلك العروض ابن دانيال الموصلي، والشيخ مسعود، وعلي النحلة، وداود العطار الزجال.

وكما نعلم جميعاً أن الانطلاقة الأولى لمسرح الطفل في الإمارات كانت مع أوائل الثمانينيات من القرن الماضي بمسرحية (الصياد والعفريت) من تأليف خلف أحمد خلف، وكانت أول مبادرة لمسرح الطفل في الإمارات. وبعد ذلك أسس عبدالله الأستاذ وسعاد جواد، أول فريق متخصص لمسرح الأطفال باسم (مسرح ليلى) وقدم مسرحية (بيت الحيوانات) من تأليف د. فائق الحكيم، وقد عرضت في أبوظبي والشارقة والمنطقة الشرقية والعين، وبعد انطلاق الدورة الأولى لأيام الشارقة المسرحية عام (١٩٨٤) والنجاح الذي حققته، بدأت فكرة إقامة مهرجان مسرحي للطفل تنضج، وبالفعل تم تأسيس مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في الشارقة العام (٢٠٠٥) (ومازالت دوراته منتظمة حتى يومنا هذا)، وكانت فكرة التأسيس نابعة من اهتمام رسمي بتلبية حاجات الطفل الفكرية والمعرفية، وغرس القيم الأخلاقية والروح الوطنية لدى جمهور الأطفال.

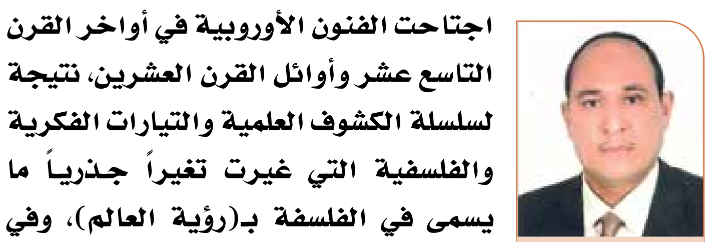
رائد المسرح التعبيري في القرن الـ١٩

فرانك فيديكند

رفض التوافق مع الكلاسيكية والواقعية

من المسرح الألماني الحديث

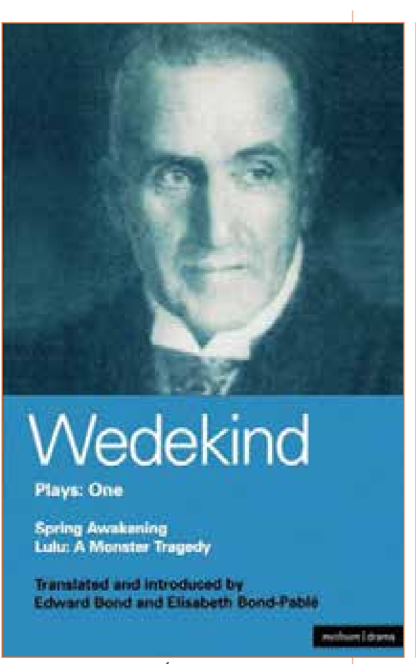
يعتبر الكاتب والمخرج والممثل الألماني الكبير فرانك فيديكند (١٨٦٤- ١٩١٨) الرائد الأول للمسرح التعبيري منذ أواخر القرن التاسع عشر، والذي يعد بهذه الريادة أحد المؤسسين الأوائل لنزعة التجديد الفني الشامل، التي اجتاحت الفنون الأوروبية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، نتيجة لسلسلة الكشوف العلمية والتيارات الفكرية والفلسفية التي غيرت تغيراً جذرياً ما يسمى في الفلسفة بـ(رؤية العالم)، وفي الفن بـ(الحساسية السائدة)...

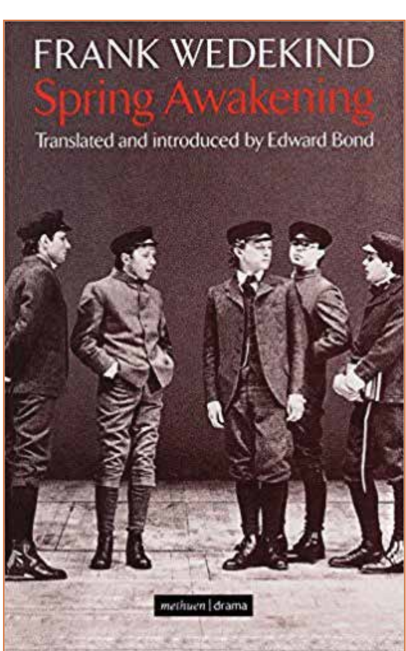


محمد خليل



فرانك فيديكند





من أعمال فرانك فيديكند



رفض فيديكند في المسرح، ونظراؤه في الفنون التشكيلية وفي الموسيقا والشعر وفي الرواية، أي توفيق مع رؤى العالم والحساسيات القديمة الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية. وراحوا يؤسسون رؤى جديدة مرتبطة بكشوف العصر العلمية والفكرية. وكان للحركة التعبيرية في ألمانيا متمثلة بـ(فرانك فيديكند)، و(جورج بوشنر) الأثر الواضح في حركة التجديد في فن المسرح. وتعتبر أعمال فيديكند بمثابة انتقال من واقعية عصره (الفوتوغرافية) إلى تعبيرية الجيل التالي.

كتب فيديكند القصائد الدرامية قبل أن يكتب المسرحيات، وأداها بنفسه على المسرح في ميونخ، كما نشر سلسلة القصائد الدرامية التي تمزج بين التهكم على الذات وبين النقد الاجتماعي/السياسي وبين النزوع الذاتي، كما نشر سلسلة من القصص القصيرة، غيّرت جذرياً أسلوب الكتابة الألمانية، وأسست للثورة التي ارتبطت باسم توماس مان في الرواية، بقدر ما أسست مسرحياته وقصائده الثورة المسرحية التي ارتبطت فيما بعد بكلٍّ من أروين بسكاتور وبرتولد بريخت. تحدى فيديكند سيطرة النزعة الطبيعية (شبه الواقعية) على المسرح الألماني وعجز الممثلون عن تقمص شخصياته، ونطق حواره، فقام هو بالتمثيل بأسلوب فردي حيث كانت لغته تمزج بين الفصاحة الكلاسيكية وبين السوقية المبتذلة المفاجئة، بينما كان نسيج المسرحية يجمع بين التهكم اللاذع إلى درجة المسخرة– بتعبير المؤلف المصري الكبير الفريد فرج– وبين الجدية التي تكتسب قناعاً من الرعب المضحك، الأمر الذي يجعل الشخصيات تبدو وكأنها (كاريكاتير) لشخصيات حقيقية تسعى إلى تأكيد أهميتها على المسرح، بينما هي تعاني تفاهتها في الحياة الفعلية.

وإضافة إلى ريادة فيديكند لهذا التيار المسرحي (الثوري) أيامها، فقد كان أحد رواد التيار (الأنثوي) من وجهة نظر أصيلة، هي الكشف عن (حساسية فنية) وعن (رؤية إلى

أحد المؤسسين لنزعة التجديد الفني وطرح رؤيته المرتبطة بكشوف العصر العلمية والفكرية

أسهم مع جورج بوشنر في حركة التجديد في فن المسرح الألماني وانتقاله نحو التعبيرية

العالم) خاصة بالمرأة على أساس أن كل ما أبدع من قبل إنما كان يمثل حساسية الرجال ورؤاهم. وبالرغم من أنه قدم (المرأة) باعتبارها عاملاً مدمراً للعالم الذي أقامه الرجل عبر التاريخ، فإنه اعتبر مبشراً بحركة التحرير النسائية التي اشتعلت في الغرب فيما بعد.

ومن أشهر آثاره، مسرحية (يقظة الربيع) عام (١٨٩١م)، وهي عبارة عن مشاهد قصيرة بعضها شعري شفيف وبعضها فظ صريح يعالج قضية الجنس عند المراهقين. وبشكل عام فإن فيديكند، كان يصوغ مسرحياته في ثوب الأشكال المسرحية البسيطة بالتهريج والألوان والصراخ التي نعرفها في الموالد والأسواق والاحتفالات الشعبية والسيرك، حيث يروي الرواية بعبارة مخيفة، أو يطالب بأخذ ثأر أو إنقاذ عرض. كان المجتمع في المسرحية الطبيعية موضع هجوم واحتجاج، ولكن ظل وسطاً معترفاً به. وجاء فيديكند وعبر عن رفضه ليروا احتجاجه عليه عن طريق مسرحياته (غير الاجتماعية) التي تدور في جو السيرك أو أوساط الفنانين والفنانات. وتتغلغل العناصر الفنية الراقصة في بناء الدراما، وتصبح وسيلته للهجوم على النظام الاجتماعي السائد، وهكذا يفسح فيديكند مجالاً واسعاً للمشهد الراقص، ومشاهد التمثيل الصامت (البانتوميم) على خشبة المسرح. كما يتابع تراث بوشنر، وحركة العاصفة والاندفاع، فيسير مثلاً في بنائه لمشاهد مسرحيته (صحوة الربيع) على طريق اللوحات المنفردة المستقلة بعضها عن بعض، التي تبدو كأنها مراحل متعددة من حدث واحد، صُفّت إلى جانب بعضها بعضاً كما تُصفّ قطع من الفسيفساء.

وقد كتب فيديكند مسرحيته (شراب الحب) (١٨٩١م) التي يحتل فيها التمثيل الصامت حيزاً أوسع، ثم اتجه بعد ذلك إلى تأليف مسرحيات توشك أن تكون تمثيليات صامتة خالصة. وراح فيديكند، يؤكد أسلوب الألعاب في الأسواق الشعبية والأعياد السنوية، فجعل لكل لوحة عنواناً ملحمياً على طريقة المنادين والهتافين في تلك الأسواق، كأن يقول مثلاً في بداية إحدى اللوحات: (كيف راحت الإمبراطورة


برتولد بريخت


أروين بسكاتور


القيصر فيلهم الثاني


جورج بوشنر

فيلسيا، تشكو لكبير معلميها آلامها النفسية، وأي أنواع العلاج وصفها لها طبيبها الخاص دبدي زويدوس للتغلب على هذه الآلام، والاختيار العجيب الذي صممت عليه الإمبراطورة فيلسيا لتبني عليه سعادتها..). هكذا حاول فيديكند أن يكمل خشبة المسرح التقليدية بالمشاهد والمناظر المعروفة في مسارح المنوعات والمسارح الاستعراضية، فخرج على اتجاه المدرسة الطبيعية، وأخذ يؤكد الجانب المسرحي والرقص واستخدام الأقنعة، والدلالة الرمزية والمعنوية للمحسوسات.. وقد دخل فيديكند السجن مرة واحدة على الأقل بسبب نقده المسرحي اللاذع للقيصر فيلهم الثاني وحكومته (في قصيدته الدرامية: صاحب الجلالة).

أغلب مسرحياته احتجاجية وتدور في أجواء السيرك والفضاءات الفنية والأسواق الشعبية

المسرح السوداوي الكفيف



لينا أبوبكر

هنا إيرلندا أيها الرفاق، جزيرة الزمرد الأخضر، بحيرة المطر السوداء، قلعة البحر المهجورة، وهنا الشتاء والموت الأخرس والبلاد المعزولة كنجمة مفقودة بلا فلك ولا فضاء، فماذا بعد؟

كن شجاعاً أيها القلب بما يكفي لكي تقرأ جيمس جويس.. حقاً يجب أن تكون ميت القلب بما يمكنك من استيعاب حياده البارد، ولغته التي تقيم في دار للعجزة، مع ما يتوافر لها من قطط كسولة وعقاقير فضفاضة للخمول، وستائر عمياء تحجب عن شبابيكها المغلقة خلسة الشوارع الضيقة والبارات الملولة.. وهنا إيرلندا أيها الرفاق!

ثم إنه البطل ستيفن الذي جاء من رواية سيرة ذاتية، إلى خشبة المسرح برؤية متبناة من (هيو ليونارد) ضمن أول عرض مسرحي في دبلن عام (١٩٦٢)، ربما كمحاولة لفهم حيادية مسرحته ضمن رؤية تضاهيه حيادية، فالطقس المسرحي الشاحب والكفيف هو ذاته الملعب الروائي المشرع على التجليات الرمادية للكاتب، مع التركيز على مهارة الدحرجة المزدوجة للظلال، حين يرتدي البطل ستيفن ديدالوس طاقية الإخفاء ليتوارى بصاحبه جويس وليس العكس)ستيفن) في المسرح هو الراوي أيضاً، يعلق على المشهد ويفككه وجدانياً، دون أي تدخل يذكر في الحوار المسرحي الدائر بين الشخوص، بإعداد ذكي وخافت ومتدرج للنقلات الزمنية، أجاد ليونارد التعامل معها بإحساس صادق يحاكي نص (جويس) الروائي، عبر لقطات حساسة تأتي من الداخل، من الصراع المحتدم بين المرء وذاته، وإن بدت المدينة مركزاً لهذا الصراع أو إطاراً خارجياً له، فالكنيسة والمدرسة والبيت والمائدة مرايا، أو ربما هي انعكاسات (استرجاعات)، بمعنى آخر يمكنك أن تؤكد ما ذكره الآخرون حول تصنيف المسرحية بوصفها عملاً (ذاكراتياً) محضاً، يعود إلى القرن التاسع عشر، لكي يحطم كل المقدسات ويعلن عدم الولاء للروابط العائلية أو الوطنية أو الدينية!

اللافت في مقدمة الكتاب هو المقارنة بين عرض باذخ للمسرحية يضيق من مخيلتها، وآخر شحيح يستمد ثراءه مما يتركه لمخيلتك لا لما يحرمها منه، وهذا ما قصدته بالشحوب، الذي يفتح الأفق ويوسع مساحات السياق المضمر، المهم أن تتوافر المواد الأولية للخيال، ربما الإضاءة، وبعض المكونات أو العناصر الرمزية، واللوحات الإيحائية، هذا أيضاً يطوعك كقارئ بل كمشاهد قابل لاعتلاء المنصة عند أول شهقة!

هناك سفر وهناك منفى، فكل روايات (جويس) منافٍ، حتى تلك التي تسمى (الدوبلريون أو أهل دبلن)، جيمس جويس نفسه منفى، وستيفن د. كذلك، وهيو ليونارد الذي أطلق صفارة البدء بموكب من مسافرين وميناء من الحقائب والظلال المهاجرة، فأي منفى يحتمل هذا السفر الطويل كطابور من الانتظارات التي لا تنتهي ولا تؤدي إلى أي أين؟!

المفارقة أن الضوء هو محور السواد في هذا الخفوت المطبق، الضوء الذي يتسلل بمقدار ضمن انقباضات أو انحسارات متوهجة ومرشوشة فوق بقع العتم مع مرئيات مخاتلة، تراوح بين الإغماض والغض، ولكن هل هذا وحده يكفي لكي يكون المسرح كفيفاً بما يكفل للمشاهد الإطباقة التامة على عين المخيلة العمياء؟

حين يتحول النص الروائي إلى عمل مسرحي لا ينسلخ ولكنه يستقل، يتحرك فوق سطح عاكس، ولكنه يحلق في سماء معاكسة، وإن كان النفس القصصي واحداً، إلا أن عملية تدوير المَشاهد تغير من الخواص الأساسية للمادة الروائية، دون أن تشذ عنها، لذلك تنسى جيمس جويس، في المسرحية ولا تتذكر ستيفن أكثر في الرواية!

هناك كفاف جزئي، وطبيعي، طالما أن إعادة تحميض الصورة تتم عبر عدسة سوداء، ونيجاتيف مكمم، يمارس الاعتراف ليس من أجل التخلص من الإثم، بل للتدرب على التوبة إلى الحد الذي يصيب المرء بالقنوط منها والانحياز للخطيئة كخلاص أو تخفف من ثقل الواجب، والشعور بالذنب، وهذا هو السواد الحقيقي للضوء الأعمى في المسرحية، وهو ذاته الحمل الثقيل الذي تنوء به الحقائب الكثيرة في الخلفية الخشبية للانتظار) جهنم، جهنم، جهنم...(إنها بلاد الهلاك منها يأتي الصدى ليتبعثر فوق أشلاء المنصة السوداوية، ومن هناك يتداعى صوت الموت في غناء تراتيلي كئيب: (رن رن يا ناقوس الحصن.. وداعاً يا أمي.. ادفنيني في فناء الكنيسة القديمة إلى جوار أخي).

اقتضاب موجع ومكثف، ثم وصلة طرقات لعربات وروائح مطر وشتاءات وعشب محترق وديك رومي، وكرافس ولبلاب أخضر ونباتات أعياد الميلاد وفطيرة الكرز.

مشاهد تعنيف، عنف اجتماعي يمارس على الأولاد الذين يضربون أو يجلدون من الأب القس، لتلقي التربية الصارمة، وهو ما أدى بالنهاية كما ورد على لسان الراوي (ستيفن) إلى عدم تدفق حب الحياة والصبا إلى روحه، فلم يكن يتحرك في أعماقه سوى رغبة باردة قاسية عمياء لا تعرف ولا ترى الحب!

هذا هو تحديداً المسرح الكفيف، الذي يؤدي أقسى عروضه فوق خشبة الروح المتخشبة فلا يرى من العالم سوى ظلامه، حتى حين يتأمل الغيب لا يعثر فيه سوى على ضيقه منه، إنها إطباقات أو التصاقات جفنية بصرية متوالية، تغلق الستارة على مشهد أخير هو نظارة الكاتب السوداء.. ويلاه!

> عرض يستمد ثراءه مما يتركه لمخيلتك لا لما يحرمها منه


نجوم الأوسكار في ملحمة سينمائية جديدة
فيلم (الإيرلندي)
منافسة رائعة
في الأداء التمثيلي

يعود مجدداً المخرج الأمريكي الشهير مارتن سكورسيزي، لأفلام العصابات في أحدث أفلامه (الإيرلندي) مع بطله المفضل النجم روبرت دي نيرو، حيث توج كل منهما بأرفع الجوائز السينمائية (الأوسكار)، فقد حصل سكورسيزي على جائزة أوسكار أفضل مخرج عام (٢٠٠٦) عن فيلمه (المغادرون) بعد أن ترشح لها خمس مرات سابقة، بينما فاز روبرت دي نيرو بجائزة أوسكار أفضل ممثل عن دور الملاكم جيك لاموتا في فيلم (الثور الهائج- ranging bull) الذي أخرجه مارتن سكورسيزي، الذي صوره بالأبيض والأسود.

أسامة عسل

> **المخرج سكورسيزي يجمع بين دي نيرو وآل باتشينو وجوبتشي**

كما حصل قبل ذلك على جائزة أفضل ممثل مساعد عن دوره في الجزء الثاني من فيلم (العراب عام ١٩٧٤)، وانضم لهما في (الإيرلندي) نجمان كبيران هما جوبتشي وآل باتشينو، والاثنان حصلا أيضاً على جائزة الأوسكار، فقد حصل جوبتشي على أوسكار أفضل ممثل مساعد عن دوره في فيلم (غود فيلاز)، بينما حصل آل باتشينو على أوسكار أفضل ممثل عن فيلم (scent of a woman) عام (١٩٩٣)، ليجمع هذا الفيلم الاستثنائي أربعة من نجوم الأوسكار، وثلاثة من نجوم هوليوود الكبار، والمفارقة أن الأربعة (سكورسيزي وأبطاله) ينتمون لأصول إيطالية وقد ولدوا بأمريكا في أربعينيات القرن الماضي، ولذا فإن الفيلم يشهد مباراة رائعة في الأداء التمثيلي، وتدور أحداثه خلال ثلاث ساعات ونصف الساعة، دون أن يتسلل للمشاهد أدنى إحساس بالملل، وهذه هي عبقرية الفيلم.

قرأ روبرت دي نيرو كتاب (سمعتك تطلي المنازل) لتشارلز براندت وفتنته شخصية البطل القاتل المأجور فرانك شيران، وكما صرح سكورسيزي في حواره لمجلة entertainment weekly بأن دي نيرو أهداه الكتاب وأخبره برغبته في عمل فيلم معاً، وكما يقول: (هنا تأكدت أننا على وشك بدء رحلة سينمائية جديدة، لكنها تتميز بخصوصية مختلفة، إن بيني وبين دي نيرو لغة تفاهم مشتركة بحكم عملنا معاً في ثمانية أفلام قبل فيلم الإيرلندي).

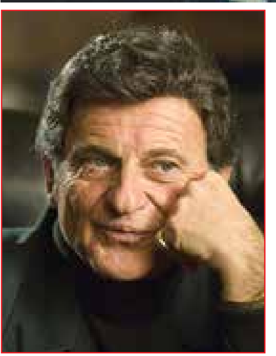
أحداث الفيلم تتعرض لشخصية القاتل المأجور فرانك شيران، الذي يتحول من سائق شاحنة يواجه أزمات عديدة إلى قاتل يعمل لمصلحة رجل العصابات روسيل بافالينو وعائلة جوبتشي، الذي يعرفه بدوره إلى جيمي هوفا- آل باتشينو- رئيس اتحاد النقابات العمالية، وتنمو بينهما علاقة قوية، تتواصل حتى بعد أن يحكم على هوفا بالسجن، وفي لحظات تالية تزدهر العلاقة بينهما بشكل مثير ويصبح فرانك المنفذ لعمليات الاغتيال التي يقررها هوفا، لكن فرانك يعترف قبيل وفاته بقتل جيمي هوفا، وقد تولى دي نيرو مهمة إقناع آل باتشينو بالفيلم مثلما أقنع جوبتشي ودفعه للتراجع عن قرار اعتزال التمثيل. سيناريو الفيلم الذي كتبه ستيف زاليان اعتمد على السرد غير النمطي للأحداث إذ ينتقل بالأحداث عبر أزمنة مختلفة، تبدأ مشاهد الفيلم باستعراض ملامح المكان الذي ينتهي إليه فرانك شيران عجوزاً وحيداً داخل إحدى دور المسنين، ليروي بصوته

> **تبنت شركة (نتفلكس) إنتاج الفيلم بميزانية تقدر بـ(١٥٩) مليون دولار**


مشهد من الفيلم

آل باتشينو


روبرت دي نيرو


جوبتشي

مشواره الطويل، ويستعيد البدايات الأولى عبر تداخل مثير بين مرحلتي الشباب والكهولة عن طريق الفلاش باك، فنرى دي نيرو في مرحلة الأربعينيات، ثم ينتقل به إلى عمره الحقيقي وقد تجاوز السبعين وبدت تجاعيد وجهه واضحة.

هنا قد يلعب المكياج دوراً كبيراً ليعود بالممثل لمرحلة الشباب، وفي أحيان أخرى قد يبحث المخرج عن ممثلين شبان، تتطابق ملامحهم مع أبطاله الكبار ليؤدوا تلك المشاهد، لكن ذلك لا يضمن أن يكون لديهم ألق الموهبة والحضور، مثل هؤلاء الثلاثة الكبار، لكن سكورسيزي اعتمد تقنية جديدة (de-aging) التي تجعل أبطاله يظهرون أصغر من أعمارهم الحقيقية، والتي كشف عنها المخرج الكبير، ولم يقبل بعمل الفيلم إلا بعد اختبارات عديدة على الممثلين ليتأكد من جدواها، وهي تقنية تعتمد بالأساس على استخدام المؤثرات البصرية لتصغير السن بعيداً عن المكياج التقليدي، وقام بها بابلو هيلمان واضع التأثيرات الرقمية، الذي اهتم بكيفية إخراج الصورة بكفاءة كبيرة وبأقل تكلفة ممكنة في الوقت ذاته، وكما قال المخرج الكبير: إن تقنية تصغير سن أبطاله تساعد على توضيح الفرق بين الأعمار بشكل مذهل، وهي تقنية تفوق المكياج بمراحل.

ويسلط الفيلم الضوء على شخصية جيمي هوفا، رئيس اتحاد النقابات العمالية، الذي يرتبط بعلاقة مع المافيا خلال فترتي الخمسينيات والسبعينيات، ما يكشف فساد مسؤولين أمريكيين في الدفع به إلى هذا المنصب. وبرغم توطد علاقته بفرانك شيران وروسيل بافالينو، فإن الأخير يقنع الأول بضرورة التخلص منه فلم يعد مرغوباً فيه بعد أن تحول إلى عدو للمافيا.

مع ضخامة ميزانية الفيلم التي قدرت في البداية بمئة مليون دولار، تراجعت شركات الإنتاج في هوليوود عن تمويل الفيلم، وأنقذت منصة (نتفلكس) الموقف، حينما قررت إنتاجه لترتفع ميزانية الفيلم إلى (١٥٩) مليون دولار، ويشهد عرضه الأول مهرجان نيويورك السينمائي، وينفرد مهرجان القاهرة السينمائي بعرضه كفيلم افتتاح، حيث شهد شباك حجز التذاكر في عرضه الثاني بالمهرجان، طوابير طويلة لم يشهدها أي فيلم آخر بالمهرجان، ثم عرضته منصة نتفلكس للمشتركين بها في (٢٧) نوفمبر الماضي. ويعد (الإيرلندي) أحد الأفلام التي تنافس بقوة على جوائز الأوسكار في نسختها الـ(٩٢) التي تشهد حفلها السنوي في (٩ فبراير ٢٠٢٠).

يذكر أن علاقة صداقة جمعت بين النجم روبرت دي نيرو والمخرج مارتن سكورسيزي بدأت منذ كان عمرهما (١٦) عاماً، وقد التقيا لأول مرة في فيلم (شوارع وضيعة) عام (١٩٧٧) ثم كان فيلمهما الناجح (سائق التاكسي) الذي تناول أزمة مقاتل في حرب فيتنام يعود من الحرب ويواجه مشكلة في إعادة اندماجه مع المجتمع، لتتوالى أفلامهما الناجحة التي اكتملت تسعة أفلام مع (الإيرلندي).


الكاتب ستيف زاليان


المخرج مارتن سكورسيزي


صداقة بين روبرت دي نيرو وآل باتشينو

السيناريست ستيف زاليان اعتمد السرد غير النمطي للأحداث والانتقال بالأحداث عبر الأزمنة

يسلط الفيلم الضوء على شخصية جيمي هوفا رئيس اتحاد النقابات العمالية وعلاقته بالمافيا

منافسة في الأداء


ود مدني

تحت دائرةِ الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- قراءة جمالية لتسعين فيلماً مصرياً
- أدب الرحلة الخيالية في كتاب اليمني عبدالوهاب سنين
- الإحالي والتخييلي في رواية (ذئبة الحب والكتب)
- تذكرتان ليستا للسفر! في رواية وِراد خضر (جواز سفر)
- من زاوية فلسفية لـ زكي نجيب محمود

«الرواية والتراث السردي»

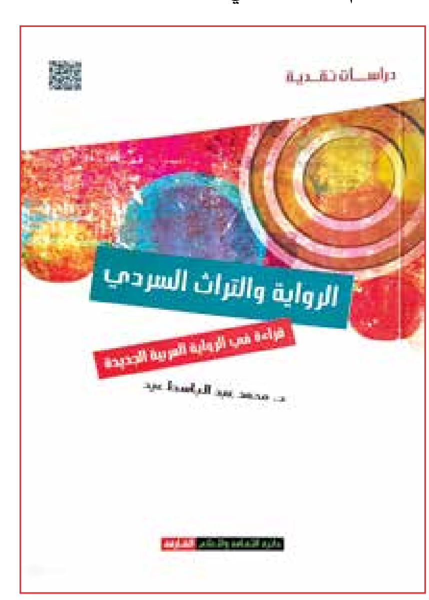
دراسة تحليلية لدور التراث في الرواية العربية


ناديا عمر

الناقد د.محمد عبدالباسط عيد، حاصل على دكتوراه في الأدب العربي، من جامعة القاهرة، ومن أعماله: (النص والخطاب قراءة في علوم القرآن)، و(في حجاج النص الشعري)، و(جدل الظاهر والباطن قراءة في رواية العابرون) وغيرها..

في (الرواية والتراث السردي) الصادرة عن دائرة الثقافة في الشارقة، تناول الناقد، ظاهرة التراث ومدى حضوره في الرواية، باعتبارها إبداعاً سردياً ارتبط بالواقع والحراك الاجتماعي ومأثوره الذي وصل من الماضي البعيد أو القريب. وأكّد مدى أهمية علاقة المبدع العربي بتراثه؛ إذ إنه كان وسيلة وليس هدفاً، كرواية (علم الدين) لأحمد فارس الشدياق، ومقامات المويلحي، وأعمال جورجي زيدان التاريخية، وصولاً إلى نجيب محفوظ في أعماله التاريخية الأولى.

بعد هذه المرحلة المهمة، عاد الروائيون العرب إلى التراث مجدداً، بحثاً عن إجابات لأسئلتهم ورغبةً في المجاوزة والوجود،



فترك أثراً كبيراً على كل الممارسات الثقافية والاجتماعية، وغيّر كثيراً من الأفكار والمواقف تغييراً جوهرياً، ليصبح موضوعاً معرفياً، يمتد في الماضي والحاضر معاً، ويفتح أفقاً رحباً لم تعتده الرواية العربية. كان ذلك مع انتشار الحداثة، وما رافقها من إعادة الاعتبار للثقافات المحلية والآداب والفنون الشعبية في العالم كله، كإبداعات أدباء أمريكا اللاتينية وإفريقيا واليابان لتحتل بتفردها وامتيازها، مساحة كبيرة من اهتمام المتلقي عبر العالم، ليبرز المحلي الخاص المميز بكل أطيافه الرسمية والشعبية وليضيف ويدهش.

نوّه المؤلّف إلى أن الناقد د.سعيد يقطين، وضح أوجه العلاقات المختلفة بين الرواية والتراث في شكلين، بينما أضاف جانباً ثالثاً وفق ما يأتي:

الشكل الأول: استثمار المنجز الشكلي لنوع سردي قديم، وفيه تتدخل في الغالب قواعد النوع القديم في الخطاب الروائي، كأشكال السرد أو لغاته أو طرائقه، مثل: المقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات، وقد يتشرب الخطاب الروائي للبنى الكلية أو الجزئية المختلفة، التي تحضر على شكل (مناصات) تاريخية أو دينية أو سردية.. والشكل الثاني: أن يتحدد التعالق مع نص تراثي محدد، ويتخلق النص الجديد عبر فاعلية الحوار مع النص التراثي، كمثال: ألف ليلة وليلة، وبدائع الزهور.. والشكل الثالث: وفيه لا يتعالق النصّ السردي مع نصّ محدد، ولكنه يتوسع في التعالق مع النصوص المروية/الحكايات والعادات والتقاليد وأنماط التراث الشفاهي المختلفة، تلك التي تتحول إلى نصوص فاعلة منضوية في شبكة التعالقات المركبة التي يمثلها النصّ السردي، وهذا يشمل التراث المحلي بعاداته وتقاليده وقيمه. وإضافة إلى ما تقدّمنا به، ثمّة فصول تخصصت بدراسة المأثور السردي وأثره كما في ألف ليلة وليلة، وتعالقها مع السرد الروائي، بما اصطلح عليه (تهجين السرد)، فضلاً عن الجانب الأسطوري.


محمد عبدالباسط عيد

إن كتاب (ألف ليلة وليلة)، باعتباره من النصوص المؤثرة التي تجاوزت الثقافة المحلية إلى العالمية، وهو كنزٌ عامرٌ بالتقنيات السردية، وتعالقت معه كثير من الروايات على صعيد الحكايات (المضمون) وعلى صعيد آليات الإنتاج (الشكل)، كرواية نجيب محفوظ (ليالي ألف ليلة)، و(ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب، و(الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج.

أما في الرواية الجديدة؛ فقد خففت من عبء الإيهام بالواقع، فلم تعد تأبه بالتدقيق بالتفاصيل الخارجية للشخوص أو غيرها من الوحدات الروائية، فقد أغنت الكلمة فيها عن الجملة، والجملة عن العبارة أو الفقرة، من خلال كلمات بسيطة، تتسم بالتكثيف الدلالي والتركيز على وظيفتها ودورها.

ووضّح د.عيد، أن التراث أو المأثور الشعبي ازداد حضوره رسوخاً مع الاتجاه الواقعي، وذلك لإيهام المتلقي بواقعية النص، وإضفاء البعد التوثيقي الذي يدعم الدلالة والقصد الكلي. وإلى ذلك فإن التوجّه الذي قصده؛ هو الحفاظ على الخصوصية الثقافية، وحمايتها من التماهي مع ثقافات أخرى، أو الاندثار عبر الانتقال بها من الحالة النثرية الفنية، ومن الشفوية إلى الكتابية لتوثيقها، وقد برز التراث الشعبي في الستينيات، مع بداية البحث والتجريب عن كتابة جديدة والخروج عن البناء التقليدي، مثل الطيب صالح في روايته (عرس الزين)، ورواية (مسك الغزال) لحنان الشيخ، و(عشاء المأتم) لفاضل الربعي. وقد أكد المؤلّف أن التراث الشعبي هو كنز (الثيمات) الروائية ومنبع التقنيات السردية التي لا تنفد، وهو بالنهاية أقوى تعبير عن هوية الأمم، لا ينفصل عن واقعها أو حاضرها، فهو ساطع البيان عظيم الحضور.

قراءة جمالية لتسعين فيلماً مصرياً


سعاد سعيد نوح

في قراءة نقدية فنية متأنية لتسعين فيلماً مصرياً، تتنوع بين التراجيدي والكوميدي والاجتماعي والرومانسي، يحاول الناقد الفني كمال رمزي فيها أن يكشف عن الجماليات والسمات الفنية لهذه الأفلام التي رصدها في الفترة من (٢٠٠٩ وحتى ٢٠١٦) في كتاب بعنوان: (٩٠ فيلماً مصريا.. نظرة نقدية) الذي صدر أخيراً (٢٠١٩) في سلسلة (آفاق السينما)عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية.

قسم رمزي الكتاب إلى خمسة أقسام هي: أفلام اجتماعية، أفلام العنف والجريمة والعصابات، أفلام كوميدية، أفلام ذات طابع سياسي، وأخيراً أفلام تمثل تجارب جديدة .

وقد أشار الكاتب في المقدمة إلى غياب أنواع من الأفلام كانت منتشرة قبل ذلك. مثل: الأفلام الاستعراضية الغنائية، والأفلام التاريخية، والأفلام الرومانسية.

ويلاحظ الكاتب ازدهار أفلام العنف، التي تعالج قصص العصابات والجرائم وجنون تصفية الحسابات بالدم. ويرصد الكاتب في هذا القسم (٢٢) فيلماً، منها: (علقة موت)، للمخرج نافع عبد الهادي، وفيلم (إبراهيم الأبيض) لمروان حامد الذي تحول إلى طوفان دم، ولم يظهر العلاقات الإنسانية التي تجمع الأبطال. وفيلم (السفاح) لسعد هنداوي، فيلم (الجزيرة ٢) لشريف عرفة. وفيلم (القط) الذي كتب قصته وأخرجه إبراهيم البطوط. وفيلم (أسوار القمر) لطارق العريان. ثم قرأ عدداً آخر من الأفلام من بينها: (خانة اليك) لأمير رميس، وفيلم (اللي اختشوا) ماتوا لإسماعيل فاروق، وفيلم (من ٣٠ سنة) لعمرو عرفة، و(عبده موتة) لإسماعيل فاروق، و(المصلحة) لساندرا نشأت، و(الألماني) لعلاء الشريف، و(على جثتي)، و(جرسونيرة) لهاني جرجس فوزي، و(ولاد رزق) لطارق العريان وغيرها.

كما يحلل الكاتب ظاهرة الأفلام الاجتماعية ذات النزعة الواقعية، ويرى أنها تحاول أن تكشف عن التغيرات الاجتماعية، التي طرأت على المجتمع وسمات هذا التغيير وانعكاساته على الفن. ويشمل هذا القسم من الكتاب الأفلام ذات الطابع الاجتماعي، وقد اندرج تحته (٢٢) فيلماً منها: (ميكانو) للمخرج محمود كامل، وفيلم (١/صفر) لكاملة أبو ذكري، وفيلم(احكي يا شهرزاد) ليسري نصر الله، و (الفرح) لسامح عبدالعزيز وفيلم (بدون رقابة) لهاني جرجس فوزي، و(الديلر) لأحمد صالح، و(تلك الأيام) لأحمد غانم، و(بنتين من مصر) لمحمد أمين، و (٦٧٨) لمحمد دياب، و(حلاوة روح) لسامح عبد العزيز، و(سكر مر) لهاني خليفة .

وقد لاحظ الكاتب زيادة عدد الأفلام الكوميدية، حيث يمتزج فيها الضحك مع الأسى. يضم هذا القسم (١٧) فيلماً من بينها فيلم (نور عيني) لوائل إحسان، ويرى الكاتب فيه اختلاط الكوميديا بالميلودراما. وفيلم (عسل أسود) لخالد مرعي. وفيلم (زهايمر) لعمرو عرفة ويرى أن الفكرة جادة، جيدة في حد ذاتها، ولكن المشكلة تكمن في بناء السيناريو المتهافت، المعتمد على شخصيات مصمتة. ويرى أن فيلم (تيتة رهيبة) لسامح عبدالعزيز خفيف لطيف، يتمتع بقدر كبير من المرح.

وفي قراءته لظاهرة الأفلام السياسية، فقد رأى أنها تفيض بالغضب المكتوم بالحذر. يضم هذا القسم (١٣) فيلماً من بينها: (صرخة نملة) لسامح عبدالعزيز، وفيلم (بعد الموقعة) ليسري نصرالله، و فيلم (فبراير الأسود) لمحمد أمين، وفيلم (الشتا اللي فات) لإبراهيم البطوط، وهو فيلم يتابع من خلال ثلاثة أبطال، ومجموعة من الناس ما حدث أيام ثورة يناير، يرتد إلى الماضي أحياناً ويعود سريعاً إلى الحاضر بمؤثراته الصوتية، التي تترامى إلى سمع بطلنا المعزول المعتزل الذي يقرر عدم النزول إلى الشارع.




كمال رمزي

ويقرأ الكاتب عدداً آخر من الأفلام منها: (الحرب العالمية الثالثة) لأحمد الجندي، و(الليلة الكبيرة) لسامح عبدالعزيز، و(نوارة) لهالة خليل، و(اشتباك) لمحمد دياب وغيرها.

كما يرصد الكاتب ظواهر فنية مختلفة ومغايرة للنمطي والمطروح في السينما، وتتمتع هذه الأعمال، حسبما يرى الكاتب، بصدقها وبمستواها الإبداعي، وبنفحة الحداثة والتجربة الجديدة التي تجعل لها رونقاً يؤكد أن في السينما المصرية، مازال ما يبعث على الأمل ويستحق الحياة. ويضم هذا القسم (١٥) فيلماً منها: (عين شمس) لإبراهيم البطوط. ويراه كمال رمزي عملاً فريداً في نوعه لا يشبه إلا نفسه، قد يبدو عفوياً يتهادى بقوة الدفع الذاتي، لكن بعد مشاهدته تكتشف، أن البطوط رسمه بوضوح في ذهنه. وفيلم (بالألوان الطبيعية) لأسامة ذكري، ويراه عملاً ضد النواهي والممنوعات بأسلوب جريء سرعان ما يخفت ويتلاشى، وبدلاً من أن يحلق في أجواء رحبة يرتد إلى الواقع مهمشاً. وفيلم (رسائل البحر) لداوود عبد السيد، فيراه فيلم- حالة- يوحي أكثر مما يصرح، يبعث على التفكير والتأمل، وفيلم (الفيل الأزرق) لمروان حامد يرى أن مشاهد الفيلم تتدفق سريعاً، كل لقطة تتسم بتفاصيل دقيقة، لا تتأتى إلا لمخرج متمكن من أدواته، فيرصد بدقة الخط الفاصل بين الخيالات والواقع. كما قرأ عدداً آخر من الأفلام مثل (ساعة ونصف) لوائل إحسان، و(ديكور) لأحمد عبدالله، و(باب الوداع) لكريم حنفي، و(الخروج للنهار) لهالة لطفي، و(هيبتا) لهادي الباجوري وغيرهم.

أدب الرحلة الخيالية
في كتاب اليمني عبدالوهاب سنين


أحمد الأغبري

صدر حديثاً عن مكتبة ابن خلدون بصنعاء، للأديب اليمني عبدالوهاب سنين، كتاب بعنوان (رحلة في أروقة الخيال)؛ وهو كتاب دوّن فيه ما عاشه خيالاً خلال رحلة تنقل فيها بين العصور، ملتقياً سبع شخصيات من رموز الأدب العربي، بداية من الجاحظ وتوقفاً عند أحمد حسن الزيات ومي زيادة، وفي كل تلك الوقفات التزم المؤلف حقائق ناوش فيها بعض ما شهدته كل شخصية أعادها للحياة خيالاً، كالخصومات والإشكالات الأدبية والثقافية، التي شهدتها محطات من حيوات تلك الشخصيات.

اختلق المؤلف رواقاً خيالياً كان وسيلته سابحاً، من خلاله، إلى عصور غابرة، قاطعاً مسافات وأزمنة ليلتقي بعددٍ من رموز الأدب العربي، ويحضر مجالس تلك الشخصيات، ويستمع منها ويتحدث إليها ويناقشها، ويثير معها ما يدور في وعيه من أسئلة تبحث عن إجابات، وكان بذلك يمنح القارئ فرصة ثمينة، ليس للتعرف إلى المكان والزمن وشخصيته، من خلال تلك الرحلة، بل للتزود أيضاً بمعلومات غزيرة عن هذه الشخصية وعصرها ونتاجها، والإشكالات التي ارتبطت بسيرتها، وكان لا يكتفي بذلك، بل يفتح قناة يربط فيها بين أدب تلك الشخصية الغابرة، وأدب العصر الذي يعيشه صاحب الرواق السابح في الخيال.. ويتجلى للقارئ، وهو يتتبع الرحلة، ما بذله المؤلف في بحثه من جهدٍ مضنٍ وبحثٍ حصيف، لتأتي رحلته جديرة بالفائدة المعرفية التي تعلي، في محصلتها، من شأن الأدب العربي قديمه وحديثه.

اقترب الكاتب في رحلاته من قضايا جوهرية أضاء من خلالها حقائق خصومات وإشكالات شهدها الأدب العربي في مراحل مختلفة، منها ما قاله بعض المستشرقين عن الحضارة والثقافة العربية في الأندلس؛ فالكاتب لم يتوقف في رحلاته عند الشخصية التي كان يزورها، بل كان يلقي بالضوء على عصره وما شهده من تحولات وإشكالات، متنقلاً عبر رواقه لمحطات زمنية أخرى في ذات المكان، كلقائه بأمير الشعراء أحمد شوقي خلال نفيه لإسبانيا، وذلك خلال رحلة المؤلف إلى ابن زيدون في قرطبة الأندلس.. كل ذلك ينسكب في نثر سردي بديع يسنده وعي نقدي حصيف.

افتتح المؤلف الكتاب برحلته إلى عمرو بن بحر الجاحظ، وفيها نقف مع المؤلف على خصوصية عبقرية الجاحظ المتوفى سنة (٢٥٥هـ)، حيث نستمتع بما دار بينهما من حوار، وبخاصة عندما توقفا عند كتاب (التاج) وما دار حوله من خلاف بين مثبت ومنكر صلته به في عصر لاحق، رحلته الثانية إلى أبي الطيب المتنبي المقتول سنة (٣٥٨هـ)، حيث تطرق إلى كتاب (المتنبي)، معتبراً أن جُل من ألف عن المتنبي بعد هذا الكتاب قد جاء عالة عليه.. وفي تلك الرحلة يتعرف القارئ إلى بعض من سيرة المتنبي وخصوصية شعره، وفي متن تلك الرحلة يستحضر الكاتب بعضاً من شعر أحد شعراء اليمن الشباب، بحضرة الشاعر عبدالعزيز المقالح.. لتنتهي الرحلة بأن شهد المؤلف مصرع المتنبي؛ وهي القصة التي روى تفاصيلها في مستهل رحلته الثالثة إلى أبي العلاء المعري المتوفى سنة (٤٤٨هـ)، وفي مجلسه روى ما حصل للمتنبي منذ فارق عضد الدولة.




عبدالوهاب سنين

وفي رحلته الخامسة؛ انتقل المؤلف عبر رواق خياله سابحاً إلى بلاد الأندلس، وتحديداً إلى قرطبة لزيارة ابن زيدون المتوفى سنة (٤٦٣هـ)، وهناك ينتقل المؤلف من قرطبة ليصحب ابن زيدون في إشبيلية.

واختص المؤلف بالرحلتين السادسة والسابعة علمين من أعلام الأدب العربي في القرن العشرين، وهما الأديبان محمود محمد شاكر، وأحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة، واللذان كان لهما عميق الأثر في علاقة المؤلف بالأدب العربي

وفي رحلته مع الأديب والناقد الراحل أحمد حسن الزيات، تعرف المؤلف إلى صالون الأديبة مي زيادة، التي كانت تعقده كل يوم ثلاثاء، مدوناً ما دار في زيارته مع الزيات للصالون، مستعرضاً عقب ذلك ما تضمنته روايتَي لامارتين (رافائيل) و(آلام فرتر) للألماني يوهان جوته، واللتين ترجمهما الزيات للعربية، متوقفاً في ختام رحلته عند مذهب الزيات في الحياة.

واختتم الكتاب بإطلالة على تجربة الأديبة الراحلة مي زيادة، ومأساة وفاتها، وما بذله الروائي الجزائري واسيني الأعرج مع زميلته (روز) في الحصول على مخطوطة مي، والتي دونت فيها ما عانته في مصح الأمراض العقلية، وهي التي تحولت إلى رواية كشف ما عانته مي زيادة.

يُعدّ هذا الكتاب إضافة جديرة بالدراسة لأدب الرحلات؛ لكن الرحلة، هذه المرة، خيالية، وإن كانت تستند إلى حقائق الواقع، لكنها مزج رائع بين الخيال والواقع بأسلوب أدبي، تجلى فيه الإبداع السردي ماتعاً والنقد مقنعاً.

رسم الشخصيات وتباين سرد الأحداث في «حفل عيد ميلاد»


مصطفى غنايم

يعد كتاب (حفل عيد ميلاد)، والذي صدرت طبعته الأجنبية الأولى عام (٢٠١٥) عن شركة (كيزوت)، وصدرت طبعته العربية عام (٢٠١٨) عن دار الفاروق للاستثمارات الثقافية، أحد إصدارات سلسلة (EQ) التي تهدف إلى تنمية الذكاء الوجداني لدى الأطفال، بتدريبهم على التحكم في انفعالاتهم، والتعبير عنها بصورة إيجابية، وتمكنهم من استيعاب المواقف المختلفة التي يمرون بها في الحياة، والتعايش معها.

تحكي هذه القصة عن الطفل (جاك) الذي كان يضع نفسه دائماً تحت ضغوط، ويتعامل مع الأحداث برعونة، ويستغرق في التفكير في الأمور بشكل مبالغ فيه، زائد على الحد؛ ما كان يوقعه في مشكلات كثيرة، تسبب له الشعور بخيبة الأمل، واليأس، وهو ما حدث معه بالفعل إبان إعداده وتحضيره لحفل عيد ميلاده.

وقد نوّع المؤلف في رسم الشخصيات بطريقة فنية ليحقق أهدافه التربوية، بما يُكسب الأطفال الخبرة في التعامل مع الأمور، وبما ينمي من شخصيتهم، ويزيد من ذكائهم الوجداني؛ حيث كان جاك متوتراً حماسياً بصورة كبيرة عند تحضيره للحفلة، وأثناء اقامتها، الأمر الذي جعله ينسى عدداً من الأشياء المهمة: (نسي أن يتناول طعامه في موعده.. نسي أن يسلم واجباته المنزلية.. كما نسي أيضاً أن يعتني بكلبه.. فقد نسي أن يحضر المواد الغذائية اللازمة للمنزل.. نسي مفاتيح منزله في بيت صديقه).. وقد جاء تكرار الفعل (نسي) في عدة جمل متتالية تأكد ذلك الأثر السلبي الناجم عن الاستغراق في التفكير بالصورة التي تفوق الحد المطلوب. وفضلاً عن النسيان، فقد أحكم المؤلف حبكته؛ إذ جسد جاك يكاد يحدث (كارثة) بنشاطه وحماسه الزائدين، حينما كان يحاول أن يلبي طلبات ضيوفه التي لا تنتهي أثناء الحفل.

ومما يتصل برسم الشخصيات وتنوعها، فقد حرص المؤلف على أن يرسم صورة أخرى معتدلة متزنة، تتسم بالهدوء والتعقل، ووضع الأمور في نصابها الطبيعي؛ فكانت الطفلة أليس صديقة جاك، لتجسد النماذج البشرية المتباينة أمام الطفل؛ فيتعلم ويعي ويدرك الفارق فتحدث له التنمية الوجدانية المنشودة، إذ كانت أليس دائماً ما تنصح صديقها بالتخفف من الضغوط، وتحاول أن تبث فيه الثقة في نفسه، وتواسيه عند حزنه واحساسه بالفشل: (ماذا حدث لكل هذا؟!.. لا بأس يا جاك.. لا تؤنب نفسك هكذا وتظل تلقي اللوم عليها).

وإذا جاء رسم الشخصيتين متناقضاً فكان لزاماً أن يأتي سرد الأحداث على شاكلة هذا التباين، لتكون المواقف على تلاؤم وتناسق مع اختلاف صفات الأبطال، وتفكيرهم وتصرفاتهم؛ ذلك أن حفل جاك لم يأت على الصورة المثلى التي خطط لها بتوتره وقلقه، أو التي نظمها كذلك؛ فقد أسقط المشروبات على جهاز تشغيل الموسيقا من جراء ارتباكه الشديد، فيشعر بالخزي وخيبة الأمل والحزن.. بينما نجد أليس تعلمه الدرس بطريقة عملية وذكية، حين اصطحبته إلى حفلة صديقتها نانا التي تصرفت بهدوء وذكاء، وأخذت الأمور ببساطة، ودونما انفعال أو توتر، فخرج حفلها على ما يرام، وأسعدت كل الضيوف، كما استمتعت هي الأخرى بحفلها كثيراً.

واتساقاً مع الفكرة والهدف؛ فقد جاءت نهاية الأحداث بما يحقق ذلك، إذ وجدنا جاك يتفاعل مع الأحداث، وينمي شخصيته بنفسه، فيقرر أن يقيم حفلاً لصديقته أليس وتتلاشى فيه كل أخطائه السابقة، ويرد لها الجميل: لقد ألهمت هذه الأفكار جاك، ولذا قرر أن يقيم حفلاً مفاجئاً لصديقته.. وقام بتطبيق النصائح التي أسدتها له نانا.. وبالفعل فقد استطاع أن يرتب أولوياته، ويتخلص من توتره وضغوطاته، فينجح في تنظيم حفل متميز وجميل، يعيد إليه الثقة بالنفس، ويحقق له الاستمتاع بوقته مع أصدقائه، ومن ثم يصبح قادراً على استيعاب الدرس جيداً، ويتعلم القدرة على التعامل مع المواقف بإيجابية، ويكتسب المهارة في تعديل سلوكه، بما يحقق تنمية الذكاء الوجداني المنشود.



الإحالي والتخييلي في رواية
«ذئبة الحب والكتب»

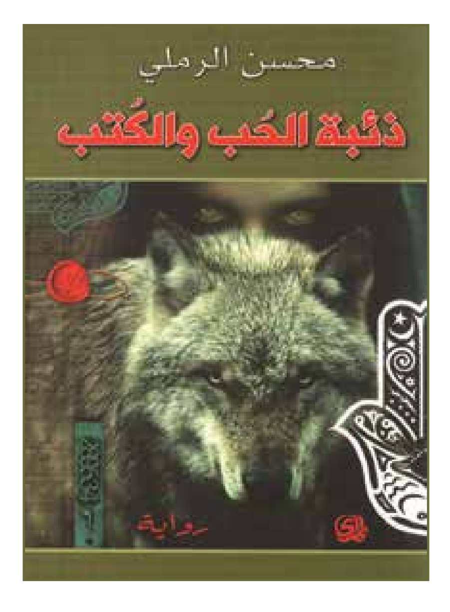

د. هويدا صالح

في سرد يجمع بين السيرة الذاتية والتخييل، يكتب لنا محسن الرملي رواية (ذئبة الحب والكتب)؛ ليُسرِّب لنا طرفاً من سيرته الذاتية وسيرة الشاعر حسن مطلك، في هذا السرد السيرذاتي الذي يتخذ من السيرة الذاتية تقنية جمالية، كما يستخدم المعلوماتية البيوجرافية مادة للسرد.

تحكي الرواية عن بطل (محسن الرملي نفسه) يغادر العراق على خلفية الأحداث الدامية التي تعرض لها العراق، وعلى خلفية قتل أخيه الشاعر محسن مطلك.

يغادر إلى الأردن (نلاحظ البعد السيري في هذه الأحداث)، ويعمل هناك في أعمال متدنية، وينشئ مدونة باسم حسن مطلك؛ لتحفظ له كتاباته وأشعاره، وليعيد إليها الحياة ولو افتراضياً عبر وجودها على الإنترنت.

يحضر الشاعر حسن مطلك كنص غائب، ليس فقط بأشعاره ، إنما أيضاً كمثقف مغدور، فيحاور النص الغائب النص الماثل، لنتساءل مع السارد عن موقع المثقف من السلطة.



لكنه في يوم يحاول دخول الإيميل، فيكتب الـ password بالمقلوب، فينفتح أمامه إيميل لا يخصه، يكتشف أنه إيميل لامرأة تطلق على نفسها (هيام)، وترسل رسائل لحبيب مجهول تبحث عنه، ويتضح من الرسائل أنها تعشق محسن مطلك، وتعشق أشعاره، وهنا تحدث علاقة نفسية بين السارد وهذه المرأة، فيقرأ رسائلها كلها، ومن هنا تتناوب معه السرد، تتحدث هي في سرديات تأملية عن الحب والعشق والرجل والمرأة، العراق وما يتعرض له من ويلات واستبداد وإرهاب، ونفهم من خلال الرسائل أن المرأة العاشقة، التي ترسل رسائل لحبيب مجهول، هاجرت إلى إسبانيا، ويبدأ السارد رحلة البحث عنها رغبة في العثور عليها (أنا محسن مُطلك الرملي، مؤلف كل الكُتب التي تَحمل اسمي، باستثناء هذا، ولو لم أكن شقيقاً لحسن مُطلك، لكتبتُ ضِعف ما نَشرته حتى الآن، أو لما كتبتُ أياً منها أصلاً ولا حتى اهتممتُ بهذا الكتاب، الذي وجدته صدفة حين كنتُ في الأردن، فغيّر حياتي كلها وجئت إلى إسبانيا بحثاً عن المرأة التي كتبتها، إنها امرأة تبحث عن الحُب وأنا أبحثُ عنها).

يأتي عنوان الرواية من خلال علاقة (هيام) بجدها الذي كان يُسمى (ذَهَب)، لكن الناس يلقبونه بـ(الذئب). تزوج ابنة مهراجا في أطراف دلهي، فأنجبت له أربعة أطفال، وخلّفت له ثروة كبيرة، كما تزوج عراقية، أنجبت له طفلين وكانت حاملاً بوالد الراوية، حينما لقي حتفه إثر سقوطه من ظهر جواد مجنون على تمثال حجري.

في الخطاب الجمالي في الرواية يراهن محسن الرملي على وعي القارئ بأهمية التجريب في طرائق السرد، باستخدام تنقية السيرة الذاتية كتقنية جمالية. كما أشارت الباحثة سابقاً كما يراهن على تعدد الأصوات مما يحدث كرنفالية جمالية في السرد، فيتناوب السرد بين ثلاثة أصوات جمالية: الأول هو صوت محسن الرملي نفسه، والثاني هو صوت (هيام)، ويأتي الصوت الثالث هو صوت حسن مطلك الذي يحاور النص، بل ويحاور القارئ عبر التناص مع أشعاره ومدوناته الفكرية.


محسن الرملي

وتأتي التقنية الثالثة التي راهن من خلالها الكاتب على التجريب السردي، وهي تقنية اليوميات أو الإيميلات والرسائل الإلكترونية التي تبعثها هيام لحبيبها.

عبر هذه الطرائق السردية في جدتها وحداثتها، يكسر الكاتب السرد الكلاسيكي التقليدي، ليقدم لنا نصاً يطرح الأسئلة أكثر من تقديم إجابات.

تناقش الرواية عدة خطابات ثقافية، من خلال رؤية الذات الساردة للعالم، فيحضر خطاب علاقة المثقف بالسلطة، من خلال سيرة حياة حسن مطلك، كذلك تحكي (هيام) قصة زواجها بالدكتور عبّود، كما تحكي قصة والديها وعلاقتهما بالسلطة، لكن الأم تعتزل العمل السياسي، بينما ينتهي الأمر بالأب مشنوقاً ومُغيباً في مقبرة جماعية مجهولة.

كما يحضر خطاب جدلي حول العلاقة بين الشرق والغرب، وبين ما يقدمه الغرب من مفاهيم وأطر ثقافية مختلفة تختلف حتماً عن الخطاب الثقافي الشرق، فالبطل الذي يذهب إلى إسبانيا ينقل لنا الإشارات الثقافية التي تحكم الجماعة الشعبية هناك، كما يقيم جدلاً مع الإشارات الثقافية التي تحكم وعي الجماعة الشعبية في الشرق.

كما تتطرق هذه الرواية إلى مواضيع متعددة كالهجرة والاغتراب والحنين والحب، ومفهوم الوطن، عبر صور معبّرة ومشاهد قوية ومؤثّرة، ومن خلال نظرة إنسانية متسامحة محبة.

الجدير بالذكر أن الرواية وصلت إلى القائمة القصيرة في جائزة الشيخ زايد عام (٢٠١٦).

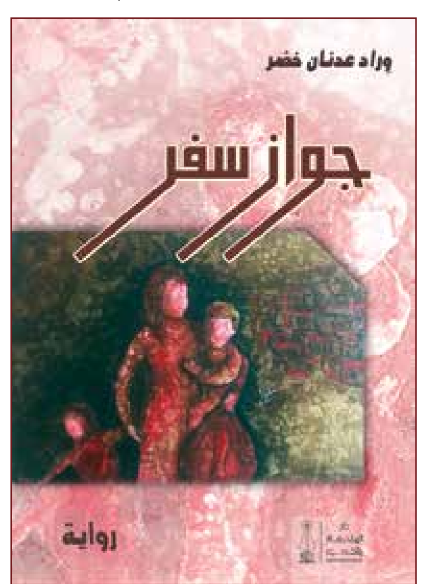
تذكرتان ليستا للسفر!

في رواية وِراد خضر «جواز سفر»


غسّان كامل ونّوس

بـروايــة (جــواز سفر)، أو بتذكرتين: روايــة وجــواز سفر، تبتدئ (وِراد خضر) رحـلـتـهـا الأدبـيّــة العلنيّة، بعد انشغال بالهندسة والأمـومـة والشعر وقـتـاً مهمّاً، ومهمّاً كان طلقُها الإبداعيّ هذا، بعد حملها الأدبيّ، الذي امتدّ سنين، وقد قاربت ما بين الرغبة بالكتابة وفعل القلم على الـورق، بممارسة الحبّ الإنسانيّ النشوان! وإذا كان الطلقُ، بذاته، إنجازاً وخلاصاً وأملاً، فإنّ جنس المولود وجيناته وقابليّات تشكّله وارتحاله، ومن ثمّ سلوكه ومعايشته للكائنات الأخرى، ومدى انسجامه وتمايزه وخلوده، تبقى الأهمّ والأجـدى، ولا سيّما في هذه الأوقـات، حيث تعيش الكاتبة السوريّة، ونعيش، مواجهة مفتوحة لا هـوادة فيها، مـا بين الانتماء والانبتات، والوفاء والعقوق، والبقاء والهجرة، والقبول والرفض، والإيجاب والسلب..

ونفكّر مع (حياة)، ونقرأ أفكارها التي بثّتها في روايتها المكتوبة داخل رواية كتابتها من قبل المؤلّفة وِراد، حيث دخلنا في فصولها باستدراج ذكـيّ، هذا الاستدراج الـذي تطيب للروائيّة ممارسته، ومراوغة نفسها.. ربّما، ومراوغتنا، فندخل فصول الحرب بمفرداتها



وطقوسها الضارية، من خـلال الحديث عن رصـاص الـيـتـم، الــذي تعرّضت لـه حياة، ووراد أيضاً، ويتكرّر التداخل ما بين الواقعيّ الحياتيّ، الذي تعيشه حياة وأسرتها، والحياة المدوّنة في الـروايـة بواقعيّتها وتخيّلاتها الافتراضيّة، تلك التي تمنّت أن تحدث، وهذا من تجلّيات الكتابة، أو دوافعها، فهي بالنسبة إليها، سلاحها المدخّر بالكلمات التي بها تتحدّى الواقع.

حتّى سامي، الزوج الذي لم تكن وإيّاه على وفاق تامّ (فلطالما كنّا مختلفَين..)، وكانت تحبّه، ربّما لم تستطع أن تكتبه، بل كتبت شخصاً آخر في روايتها الداخليّة.

هل قرأتْ حياة (يا دمشق وداعاً)، للكاتبة غادة السمّان أيضاً، ذاتَ زمن مضى، فكانت دافـعـاً لها للكتابة؟! لا تذكر تماماً، لكنّها تذكر روايــات أخـرى وكتباً عـديـدة عربيّة وأجنبيّة.. وهذا ليس غريباً، فهي ابنة المثقّف الكبير يوسف إبراهيم المناضل مع الرجالات الوطنيّة، المنتمين إلـى (جيل من المثقّفين المتجذّرين كأشجار السنديان في أرض الوطن الطاهرة، لن تزلزلها عواصف الكون كلّه، لأنّـهـم جـزء من هـذه القطعة المقدّسة مـن الـعـالـم)، ومنهم الـعـمّ إبـراهـيـم ناصر، الـذي رافقها إلـى أبـي المعتز صاحب مكتبة الحقيقة، لتعمل فيها بائعة كتب، بل ميسّرة بيع للمشترين القلّة من بين الــروّاد الكثر! هذا ما قاله الرجل الودود الـرؤوم، وستباشر عملها في اليوم التالي/الأوّل من نيسان! يا للمصادفات الغريبة، في مثل هذا اليوم تعرّفت إلى سامي، ولهذا اليوم أكثر من قصّة تُتداول عن معناه ما بين السلام والحماقة والجنون، فهل تضاف مصادفاتها إلـى قصصه؟! ها هو سامي يحضُر أيضاً للاحتفال القدريّ بهذا اليوم بلا موعد، ويلتقيان بشوق يُكاشف مشاعر ثلاث سنين قلقاً وغياباً في مهمّاته التي تعدّدت، وتعقدت.

سامي الذي تقلّصت إجازاته، وتضاغطت أوقاتها، حتّى كانت تلك الإجازة الأخيرة، التي كان لأقواله وسلوكه فيها وقع مختلف، أحضر جوازَي سفر للولدين، وأذني سفر موقّعين منه لمدة عام، وترك لها مبلغاً من المال، بعد أن بـاع ما تبقّى من ذهب والدته، وألمح بأنّ لها


وراد خضر

حرّيّة التصرّف، من بعده، كما اتّقدت مشاعرها واضطربت إزاء سلوك العارف هذا من زوجها.

(هـنـاك إشـــارات دائـمـاً.. إشـــارات عن المستقبل، وعمّا سيحدث)

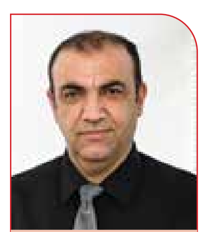
وها هي حياة نفسها، تستعد للمغامرة القدريّة الصادمة مع ولديها، فلم يصل سامي، وضاعت أخباره.

استكملت إجراءات السفر، ودرّبت ابتسام بديلتها على عمل المكتبة، ولم تأخذ رأي أبي المعتزّ في السفر، بل قالت إنها تنوي زيارة أختها في الإمـارات، فهي تعرف رأيه، من أنّ الإنسان يختار قدره، ويفاجئها بإعطائها وثيقة ملكيّة بالمكتبة، (لقد قدّم لي هذا الرجل جواز سفر إلى الوطن، وأنا كنت أنتظر استلام جواز سفر من الوطن خلال أسبوعين)، وهذا وفاء منه، لتعهّده لأبيها، قبيل وفاته بحادث سير، وكـان يحدس برحيله القريب، بإعطاء البنتين مالاً استودعه إيّاه، حين تحين الفرصة، وقد اشترى أبو المعتزّ المكتبة بذلك المبلغ، واستثمرها، وهـا هو يعيد الحقّ لأصحابه، أيُّ وفـاء هذا؟!

وصلت إلى مطار بيروت، حيث تنتظرها ليان، إحدى صديقاتها الأربع اللواتي ينتمين إلى عقائد متعدّدة، لكنّه، ولكنّهنّ، لم يفكّرن بهذا الأمـر قبل الحرب، برفقة أخيها ريّـان، الذي سيسافر في الطائرة نفسها إلى الإمارات.. وستنتظر وإيّـاه، بعد مغادرة أخته المفاجئ، في المطار إقلاع الطائرة، ويدور حوار حميميّ، بعد أن غفا الولدان، يذكّر بما كان من استلطاف وصداقة، لم تتحوّل إلى حبّ، بسببها، وسألها إن كانت لاتزال مستعدّة، على عادتها، للانتقال بفكرها وموقفها من النقيض إلى النقيض، إذا ما اقتنعت!

هل حقّاً هي كذلك؟! فلا تلبث أن تتّصل بسائق (الفان)، الذي كان قد أعطاها رقمه، هل كان هو الآخر يحدس بأنّ ذلك الرحيل لن يتمّ؟!

«ليل القرابين» جديد الكاتب المسرحي السوري أحمد إسماعيل


د. أديب حسن محمد

يعد الكاتب السوري أحمد إسماعيل إسماعيل واحداً من أهم كتاب المسرح السوري وأنشطهم، ساهم في رفد المكتبة المسرحية العربية، بالعديد من المؤلفات المهمة، ما بين نصوص مسرحية وقصصية وكتب نقدية، واستحوذ الأطفال على جانب كبير من اهتماماته، فكتب العديد من المسرحيات التي نالت شهرة وحازت العديد من الجوائز العربية، منها جائزة الشارقة للإبداع، وجائزة أنجال الشيخ هزاع بن زايد.

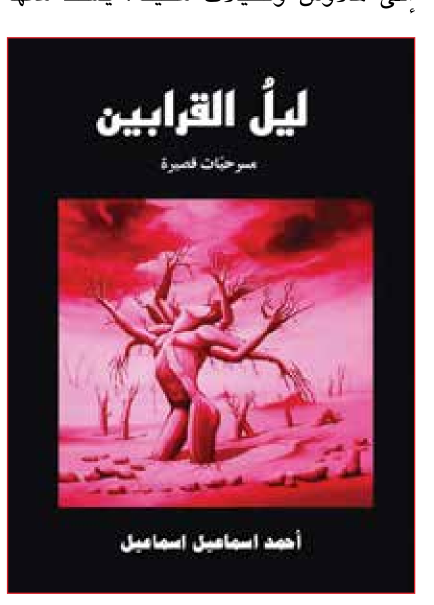
أصدر مؤخراً عن دار أوراق المصرية كتابه الأخير (ليل القرابين) وهو مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة التي تدور في مناخ واحد تقريباً، في محاولة لرصد الأثر النفسي العميق لانهيارات الإنسان الشرقي المبتلى على كافة المستويات.

في أول النصوص (ليلة السجين السعيدة) يقدم لنا البطل: آرام السجين السابق، في ليلة زفافه إلى شهناز، حيث تفتك به كوابيس الزنزانة، وتستحل واقعه وتحيله إلى هلاوس وتخيلات مخيفة، يسقط معها تفاصيل عذاباته في سجنه على غرفة نومه، حيث يشم رائحة جثة متعفنة، ويتخيل خلف الباب من ينصت لهمس كلماته، ويعد عليه أنفاسه، وهكذا في مونولوج مخيف متسارع، يشعر بالاختناق من الرائحة الكريهة، ويهرع بصوته الواهن في ختام المشهد الأخير: الباب، الباب، افتحوا الباب.

وكأنه يبحث عن مخرج من زنزانة لم يغادرها تفكيره أبداً، فظلت تلاحقه في بقية تفاصيل حياته.

وفي النص المسرحي الثاني (القربان) يتناول الكاتب برمزية مسألة القمع أيضاً، حيث تمثال مشاد وسط إحدى ساحات المدينة، يبدأ بالتمايل أمام أعين الحراس ثم السقوط، ويفشل أمهر نحاتي المدينة في إعادة تثبيت التمثال على قاعدته، فيقترح عليه مساعده، أن التمثال لن يثبت في مكانه إلا بعد إراقة الدماء عند قدميه، ويعجب الوالي برأي مساعد النحات، فيأخذه إلى السجن ليخرجوا منه أحد المساجين المساكين، الذي كان يسعى على رزقه، يدفع العساكر القربان مقيد اليدين ومعصوب العينين إلى جوف قاعدة التمثال، ويحمل الجميع التمثال إلى مكانه فوق القاعدة، التي يتم إغلاق فتحتها، وتنفرج أسارير الوالي عندما يجد التمثال ثابتاً في مكانه.

في المسرحية الثالثة (مصير) حوار بين كلبين جائعين: رمادي وأسود، يقعيان قرب جدار متداعٍ لمقبرة قديمة، وينتظران قمامة يأتي بها أحد ما، ويحلمان أن تحوي بعض العظام التي قد تسد جوعهما، لكن المفاجأة أن الذي يقتحم المقبرة جريح يئن ويتنحنح، ينتظر الكلبان بفارغ الصبر الجريح لكي يموت، فيتقاسمانه كوليمة يسدان بها جوعهما، ما يلبث أن يقتحم المقبرة حارسها برفقة سارق الجثث، الذي ينبش القبور باحثاً عن خاتم أو سن ذهبية أو أي شيء يباع، يستنجد بهما الجريح لإنقاذه لكنهما يجهزان عليه طمعاً في سرقة أعضائه، تلك التجارة القذرة الرائجة في زمن الحروب والكوارث.




أحمد إسماعيل

أما في رابع النصوص (مجرد مزاح) فهو سرد لقصة المواطن سعدون شاكرو، الذي يطلب لإحدى الجهات من خلال الهاتف، ويدور حوار بينه وبين زوجته عمن يمكن أن يكون قد وشى به، وتبدأ رحلة الشك في كل من حوله، بدءاً من طلابه، مروراً بزملائه المدرسين، وصولاً إلى جيرانه، ليكتشف في النهاية أن المكالمة الهاتفية لم تكن سوى مجرد مزحة من زملائه.

في مونودراما (نسرين) خامس نصوص الكتاب، تلخيص لمأساة النزوح من خلال شخصية نسرين، التي تعرض في شريط سينمائي متتابع محطات القهر من الطفولة المشوهة إلى اليفاعة المسلوبة، ثم رحلة النزوح عبر الأسلاك الشائكة، بحثاً عن كفاف عيش وبقية حلم، في مشهد الإلياذة السورية المريرة، وسط تدافع الحياة والموت تنتهي رحلة البحر، وصولاً إلى الضفة الأخرى من المنفى، حيث تدلي بشهادتها وتفاصيل مأساتها أمام المحكمة، لتكتشف أنها أما باب المسرح وليس باب المحكمة.

(عجوز في الغابة) آخر النصوص في الكتاب، يسرد حكاية رجل سبعيني عجوز ينهض من تابوته، ويتجول في أرجاء بيته يستعرض ذكرياته المتناثرة هنا وهناك، وبعد استعراض درامي حزين لما آل اليه حال زوجته وأولاده ومدينته وبلده، يلف الكفن حول جسده، يقترب بهدوء وحزن من التابوت، يجلس في داخله، حاملاً معه نظرات الحسرة والقهر.

كتاب شائق، نبحر معه في عوالم شخصيات مقهورة متألمة، يكشف من خلالها الكاتب بؤس الواقع وضيق مساحة الحلم والحرية.

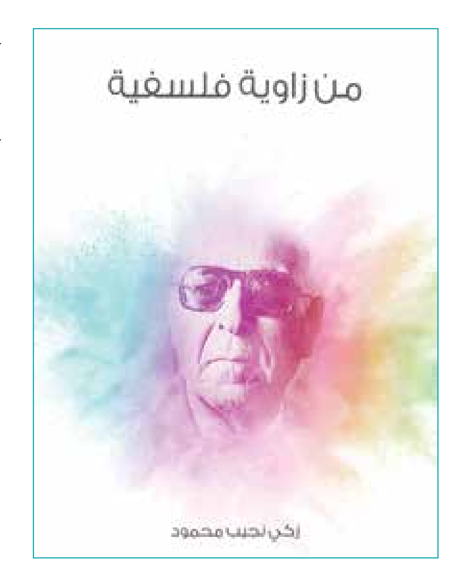
«من زاوية فلسفية»
لـ زكي نجيب محمود

من زاوية فلسفية - زكي نجيب محمود
الناشر: هنداوي وندسور- ٢٠١٧


نجلاء مأمون

يـؤكـد الـكـاتـب في بداية كتابه، أن قوام الفكر الفلسفي الشامل، هو الدعوة إلى التعقيل، بمعنى وضـع قـيـد للجهل والـخـرافـة فـي فهم الناس للظواهر والأحـداث، وتتبدى هذه الحالة في النهضة الأوروبـيـة بالقرن السادس عشر، كما يرى أن التعقيل هو أن نجعل احتكامنا إلى العقل دون النزوة أو الهوى.

فـإذا قلنا العقل، فنحن نـذهـب في أحكامه إلـى شواهد التجربة، وذلـك إذا كان موضع البحث ظاهرة خارجية من ظواهر الطبيعة أو المجتمع، أو أن يستند الإنسان في أحكامه إلى سلامة الاستدلال في استخراج تلك الأحكام من مقدماتها، وذلك حين يكون موضوع البحث فكرة نظرية، وقد يجتمع الطريقان معاً في بحث واحد بعينه.



فنجمع شواهدنا من تجاربنا أولاً، ثم نكوّن فكرة نظرية نستدل منها على ما يمكننا استدلاله من نتائج، فذلك هو سبيل العقل.

كما يرى الكاتب أن الفكر الفلسفي عندنا، قد استقام على عوده منذ أواخر الـقـرن الماضي على أيـدي العديد من (الهواة) يتناولون الأمـور فلسفياً، دون أن يتخذون من الفلسفة ذاتها موضوع دراســة متخصصة، كـمـا أن الـنـظـرة التحليلية إلى المؤلفات العديدة للمفكرين الموسوعيين فـي مكتباتنا، تـدل دلالـة قاطعة على مدى الفكر الفلسفي عندنا طولاً وعرضاً، فهو فكر قد شمل الماضي بنشر تراثـه، والـحـاضر بعرض مذاهبه الفكرية، والمستقبل بالتخطيط له، وهو فكر قد ترجم وتم تأليفه في كل ميدان من ميادين البحث الفلسفي، فصدرت كتب يتعذر حصرها تناولت الفلسفة الشرقية القديمة والإسلامية والغربية؛ من يونانية ووسيطة وحديثة ومعاصرة، وتناولتها من حيث تواريخها وشخصياتها وشكلها ومذاهبها.

ويشير الكاتب إلى أنه قد تم الوصول إلـى إصـلاح جوهري تفهم به الفلسفة، ويجمع بين توجهين أولهما من حيث أن فلسفة الشرق هي (الحكمة)، وثانيهما أن فلسفة الغرب هي (التجريد النظري)، كما يؤكد الكاتب، أن حركتا نشر التراث والترجمة، تدلان على أن الفكر الفلسفي عندنا يحتاج إلى إعادة تقييم على أسس علمية سليمة، كما أن حركة الـتـألـيـف الـفـلـسـفـي تـكـشـف مـذاهـب الـدارسـيـن واتجاهاتهم على نحو صريح أو ضمني، وأننا نحتاج إلى مزيد من الصهر الفكري، حتى نكوّن وجهة نظر عربية خالصة أكثر وضوحاً.


زكي نجيب محمود

ويـرى الـكـاتـب أن قـضـايـا الفكر المعاصر، يمكن أن نخلصها في أسئلة تحتاج منا إلى أجوبة حقيقية، ولم تحسم أطروحتها لدينا بعد. كذلك يشير إلـى قضية مهمة، هـو أن عصرنا هـو عصر العلوم الطبيعية، وهو ما جعل للتقنيات موضع الصدارة، وهـذا ما يظهر بجلاء في أمريكا والشمال الغربي من أوروبـا وشرقها أيضاً، حيث الميل إلـى النزعة العلمية المحضة، على حين اتخذت فرنسا وجـاراتـهـا موقف الاحتجاج والرفض، بينما تكاملت لدينا النزعتان؛ النزعة العلمية والنزعة الروحية.

ويختتم الكاتب بأن الموقف الذي تكثر فيه المقابلة بين الذات والموضوع، أو ما بين الإنسان والعالم، لم يعرف له مثيل فـي تـاريـخ الفكر كله، فلو اقتصر الأمـر على تحليل بين علاقة الطرفين بـالآخر في تحصيل الإنسان لمعرفته بالعالم من حوله، لقلنا إنها قضية قديمة، لكن الأمر تجاوز ذلك، فالإنسان يعايش حاله من الصراع والشعور بالقلق، ويعتبر العالم مسكنه، ولكنه يعتبره مواجهاً له وفي حالة صراع معه، ويضيف: إن الإنسان الآن قد أضحى منشغلاً بفهم ذاته، منشغلاً بتحليل نفسه، وأصبحت دراسة العقل واللاعقل، والوعي واللاوعي، من الدراسات المشاعة، كما تبلورت في ذهنية الإنسان مصطلحات التحليل النفسي، التي يتبادلها السواد الأعظم من الناس في حياتهم اليومية، على نحو لم تشهده البشرية من قبل.

كتابات وأشياء

أوراق من الذاكرة..



نواف يونس

هـون عليك فإنـي غيـر جائيكا
وإنـنـي غيـر ماض في نواحيكا
والله لـو كانـت الـدنـيـا بزينتها
وادٍ بكفك لـم أحـلـلْ بـواديكـا

هـكـذا واسـى أبـو الحسن الأخـفـش البغدادي نفسه وربعه من الشعراء والكتاب والمبدعين في زمـانـه، وقـد أرسلها إلى صاحبه (ابن مقلة) قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة، بعد أن فشل (ابن مقلة) في تسهيل أموره وتحسين أحوال صديقه المعيشية؛ لتعبر هـذه الأبـيـات عن معاناة الكتاب والأدبـاء عموماً، وعلى مختلف العصور والأزمنة، وما أصابهم من أسى وفقر وغبن.. ولو حاولنا استعراض أسمائهم والظروف التي عاشوها وما حدث لهم، سنجد أنهم لا يعدون ولا يحصون.. فقد أخبرتنا الدراسات والأبحاث الأدبية بالكثير عمن تغلب عليهم الحرمان والفقر والبـؤس، وكيف كانت عزة أنفسهم وإباء كرامتهم يمنعانهم من التصريح عن معاناتهم.. فلم نكتشف ما أصابهم من ظروف الحياة التي أنهكتهم إلا لماماً وبعد رحيلهم.

ولكن يخطئ من يعتقد أن هذا الحظ العاثر، يقع على جل كتاب وشعراء مسيرة الأدب الـعـربـي، فـهـؤلاء يختلفون في معاناتهم ومصابهم من الظروف المادية والنفسية والاجتماعية، كما يختلفون في مستويات إبداعهم ونتاجهم الأدبي، فكما أن بعضهم لا يجد منبراً مريحاً يكتب فيه، أو ناشراً يحتفي بما يكتبه ويسهل له صروف الحياة والعيش، فإن بعضهم تصيبه الشهرة وتصادفه أسهم الحظ، فيستمتع برغيد العيش والسفر والتنقل والإقامة المريحة.. دون هم ولا معاناة، فكل شيء متوافر له، ولا وقت لديه للحزن والـغـم. وجميعنا ربـمـا مـررنـا بـإحـدى الـحـالـتين أو كلتيهما.

> **ندرك معاناة الكتاب والأدباء على مختلف العصور والأزمنة وما أصابهم من أسى وغبن**

ولا أخفي عليكم أنني، وفي وقت من الأوقـات، مررت بظروف حياتية صعبة، بعد أن تقطعت بي السبل وضاق من حولي العيش، وأنـا أتنقل في أكثر من مدينة وعاصمة عربية وأجنبية بحثاً عن ذاك الضوء في نهاية النفق.. كما يقولون، وقد وجدت نفسي على مفترق الطرق.. غريباً وحـيـداً.. لا عـمـل.. ولا مـال.. فـبـدأت في الهديل ومحاولة الهروب من رعب وقلق اللحظة.. وأنا لا أملك إلا حقيبة متواضعة وأوراقاً ثبوتية مطموسة في ظلال المكان! القلب يخفق بالمنفى والأحـلام البيض.. لا أهـل.. لا أقربـاء.. لا أصدقـاء.. والحدود مفتوحة بحجم الذاكرة المتقدة بالأمل، أحسست بعجزي عـن الـكـلام الـمـبـاح.. وشعرت بأنني تعبت من أن أظل مرهقاً.. ولا أحد يقاسمني وجعي.. ولا أحد يمكنه أن يتحمل معي الألم.

تـذكـرت بعد أن جـال بخاطري قول شـاعـرنـا المتنبي، وهـي أبـيـات قالها لأحـد أصـدقـائـه مـتـرجـيـاً مـنـه خـيـراً:

لا خَـيـلَ عِـنـدَكَ تُهديها وَلا مالُ
فَليُسعِدِ النُطقُ إِن لَم تُسعِدِ الحالُ

تذكرت قلة من الأصدقاء الذين التقيت بهم في قاهرة الستينيات بكل منطلقاتها الثقافية والفكرية العروبية المنفتحة المتفائلة المبشرة وقـتـذاك.. حيث كان الوطن الكبير يمور بالأخلاقيات الوطنية والإنسانية، وأسرعت على الفور إلى أقرب مكتب بريد وأبرقت لأولهم وكان قد عين سفيراً في بلد يبعد عني آلاف الكيلومترات، وكتبت له ما قاله المتنبي.. فقط بدلت مفردة «عندك» الى «عندي».. فأصبح البيت كالتالي ودون أن يختل الوزن..

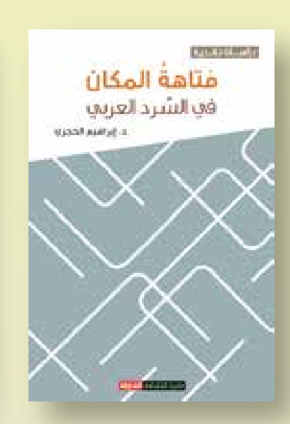
لا خيل «عندي» أهديها ولا مالُ
فليسعد النطق إن لم تسعد الحالُ

وما هي إلا دقائق معدودات، وجاء الرد الذي أثلج صدري، بعد أن انتابني الهلع من أن لا يفهم الدلالات والمجاز في ما حورته من شعر المتنبي، ليقول لي: (لقد تم تحويل مبلغ باسمك.. ولا أعتقد أن المتنبي قد حصل على نصفه مقابل قصيدته كاملة)، وقد كان أن حطت قافلتي المرتحلة على أرض الإمارات منذ أربعين عاماً وعام.

وعشت على أرض الخير.. في الشارقة طوال هـذه السنوات معززاً مكرماً، وقد حظيت بما لم يحط به الأخفش.. وقنعت بما لم يقنع به المتنبي. بقي أن أشير هنا إلى أبناء هذه الأرض الطيبة الذين أحتفي معهم وأرسم علم الإمارات بألوان المحبة والوفاء.



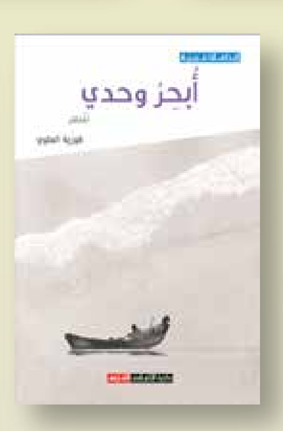
إصـــدارات
دائرة الثقافة - الشارقة























دائـرة الـثـقـافـة

ص.ب: 5119 الشارقة • الإمارات العربية المتحدة • هاتف: 00971 6 5123333 • برّاق: 00971 6 5123303

بريد إلكتروني: sdc@sdc.gov.ae • موقع إلكتروني: www.sdc.gov.ae

sharjahculture sharjahculture sharjah.culture

2019 الشارقة عاصمة عالمية للكتاب SHARJAH WORLD BOOK CAPITAL



الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة
دائرة الثقافة - إدارة الشؤون الثقافية



الدورة الثانية والعشرون

11 ديسمبر 2019 - 21 يناير 2020

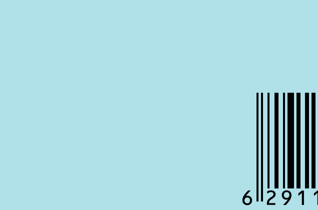
مواقع العرض :

- متحف الشارقة للفنون • واجهة المجاز المائية
- مسرح المجاز • مركز مرايا للفنون • القصباء • ساحة الخط
- جامعة الشارقة • المدينة الجامعية

06 512 3357 - 06 512 3333

#SIAF

مدى
PROSPECT





 sharjahculture   sharjah.culture

www.sdc.gov.ae